صوت الراوي

حين النظر إلى خريطة الإبداع القصصي في الجزيرة العربية، يلحظ المرء وجود حجم كبير من إنتاج القصة القصيرة، يتمثل في مئات المجموعات القصصية، التي صدرت على مدى أكثر من نصف قرن، وتفاوتت في أعدادها من منطقة جغرافية إلى أخرى، ومن فترة زمنية إلى أخرى.

وعند النظر إلى الإنتاج النقدي، المتصل بالقصة القصيرة، يفاجأ المرء جداً، أنه لا يتناسب مع حجم الإبداع. وحين البحث عن الأسباب، لا يجد المرء صعوبة في اكتشاف أن القصة القصيرة، ليست من الفنون الأدبية، التي تحظى بالدعم الكبير من الجهات الثقافية في أوطان الجزيرة العربية.

وإذا كان يوجد عشرات النقاد الذين يتابعون مسيرة القصة القصيرة في هذه المنطقة من عالمنا العربي، فإنه من غير المتوقع أن تكون المتابعة، منتجة لإبداع نقدي يقترب من حجم الإنتاج القصصي، دون دعم من المؤسسات الثقافية. وهذا الدعم والاهتمام يمكن أن يتبلور بصيغ متعددة. يأتي في مقدمتها عقد الندوات، والمؤتمرات المتخصصة،

لدراسة واقع القصة القصيرة في المنطقة. لا تتذكر **الراوي** أن لقاءً واحداً قد عقد عبر العقود الماضية، تمركز حول القصة القصيرة في الجزيرة العربية. غير أن **الراوي** تتذكر بعض اللقاءات، التي عقدت لمعالجة القصة القصيرة في بلد واحد، أو عدد من بلدان الجزيرة العربية، لكنها لا تتسم بطابع الشمولية. هذه اللقاءات أنتجت جهوداً نقدية، تم طباعتها في إصدارات خاصة، وأصبحت مرجعاً أساساً لدارسي القصة القصيرة في المنطقة. وهذا يؤكد أن من وسائل تفعيل النقد، الاهتمام بعقد لقاءات أكاديمية تجعل من القصة القصيرة في الجزيرة العربية محوراً لها، لمزيد من التفعيل النقدي، خصوصاً حين ندرك حجم الإبداع، الذي بدأ يتزايد بشكل ملحوظ خلال السنوات الأخيرة.

الراوي بصفتها صوت القصة القصيرة في الجزيرة العربية، ولعلها تنفرد في ذلك بين مطبوعات المنطقة، ترفع صوتها، آملة من الجهات الثقافية في دول المنطقة، تبني لقاء دوري دائم، ثابت الزمن، يدعى إليه المبدعون والنقاد، لتسليط الضوء على القصة القصيرة في الجزيرة العربية، ومعالجة قضاياها النقدية، بصفتها معبرة عن واقع محلي، وعلى اعتبار أنها جزء من الإبداع العربي، والإنساني.

تأمل **الراوي** أن تجد هذه الدعوة قبولاً واستجابة من الجهات المعنية، وتجزم أن التاريخ الأدبي للمنطقة سيسجل في صفحاته، مثل هذه الجهود حين تبنيها.

أمل يرفع، ودعوات بتحقيق هذا الطموح، والله الموفق.

رئيس التحرير

راوي العدد :

محمد علوان

سيرة موجزة

محمد علي علوان.

من مواليد السعودية 1950.

بكالوريوس أدب عربي من كلية الآداب بجامعة الملك سعود.

أصدر ثلاث مجموعات قصصية:

- الخبز والصمت (1977)
- الحكاية.. تبدأ هكذا (1983)
- دامسة (1998)
- لذاكرة الوطن (مقالات) (1994)
- أشرف في فترات مختلفة على الصفحات الثقافية بمجلة اليمامة وملحق أدب وثقافة بجريدة الرياض.
- يشغل حالياً منصب مدير عام المطبوعات المكلف بوزارة الإعلام، الرياض.

تجربتي الكتابية

هو المكان الذي يمنح القلب هذا الوجدان وهذا الانتماء، هو المكان الذي يمتد ويتسع داخل الذاكرة عند محاولة استرجاع تلك الصورة من الماضي في محاولة لالتقاط هذه الصورة التي غابت داخل ذاكرته، ذلك الطفل الذي لا يملك معرفة يقينية بعالم المكان، لأن معنى ذلك العقوبة المترصدة لدهشة الاكتشاف بمفردها فكيف بالاكتشاف بنفسه.

هو عالم المكان الذي يدخل البهجة حيث يخطو صاحبنا ليرى الجبال التي ما برح يحلم دائماً بالوصول إلى قممها العالية حيث يشعر حينئذ بالانعتاق والوصول، إلا أن المجهول الذي يحيط بهذه الجبال يمثل له الوحشة والرهبة والخوف داخل القلب.

يخطو صاحبنا ليرى الوديان السحيقة حيث

يتابع الشمس في رحلتها نحو الغروب، ها هو يتلذذ بمرأى الضباب ويستعيد دائماً تلك الأهزوجة التي طالما رددها مع رفقة أغنية تصف هذا الضباب القادم من تهامة باحثاً عن عروس سروية طويلة القامة، يبحث عن هذه العروس ويتجول بين القرى مرتدياً عمته الناصعة البياض ها هو صاحبنا يستعيد صورة بلدته الصغيرة «أبها» بأحيائها المتناثرة، وذلك الوادي الذي كان يراه في ذلك الوقت أكبر وأعظم الأودية وخصوصاً عندما يمتلئ بالسيول الجارفة المندفعة من رؤوس الجبال. ما أكثر ما يهطل المطر، حتى حفر في ذاكرته سماع صوت الرعد ورؤيته للبرق تلك الرائحة العظيمة للأرض بعد المطر، والغناء عن المطر لايزال يصدر من رفقته وهم يغنون في دهشة طفولية عن هطول المطر والشمس تخرج من بين السحب.

ها هو يتذكر سوق الثلاثاء، وهو السوق الأسبوعي لمدينة «أبها» منذ زمن طويل، وكيف كان يلعب هو ورفقته بين تلك الدكاكين المؤقتة التي ينصبها التجار في وسط السوق عصر الاثنين من كل

أسبوع، ها هو منظر قوافل الجمال التي تحمل البن والطب وأكياس الفحم... قوافل الحمير التي تحمل الفاكهة من القرى المجاورة، النساء الجميلات اللاتي يهبطن من رؤوس الجبال ليبعن الفاكهة والريحان والكادي.

كان يوم الثلاثاء هو العيد الأسبوعي لبلدة صغيرة تقبع هناك في الجنوب أصابت من الحضارة حظاً بالقياس إلى ما جاورها من مناطق، فقد كانت قبل ميلاد المملكة حاضرة للأتراك لفترة زمنية طويلة، حيث أخذت منهم الشيء الكثير من صفات المأكل والمشرب.

تبدأ القصة لديه منذ أن بدأ يرقب الأشياء ويحاول الربط بينها، يسمع كثيراً ويتحدث قليلاً، أتيح له السفر المبكر من بين إخوته ورفقته فعرف الشام، وعرف جدة ثم ذهب وراء البحر فعرف مصر ولبنان برفقة والده.

كان الكتاب والصحيفة والمجلة لا تبرح المنزل، حيث يذهب كل أسبوع ليأتي بالصحف والمجلات

المصرية من وكيلها في «أبها» في منزل صغير في أحد الأحياء، ذلك المنزل المشبع برائحة حبر المجلات الذي طبع في ذاكرته حتى هذا اليوم.

حين يهبط الليل يسمع القصص الجميلة من جدته التي تقرأ بشكل جيد وتعرف بعض الكلمات والعبارات التركية وفي المقابل يسمع القصص الموحشة من خالته حتى لم يكن ليجرؤ على إغلاق النافذة، خوفاً من الأشباح التي كانت تمثل أبطال القصص التي تسردها هذه الخالة، وهم مجموعة من الأشباح تحمل أسماء ترتبط بالحيوانات مثل الجمال والماعز، ومخلوقات تصدر أصواتاً غريبة وعجيبة، هو بطبيعة الحال لم يسمعها في حياته، لكن قدرة السرد التي تتمتع بها خالته والوصف المدهش للحيوانات بشكلها الخرافي وحركتها غير المألوفة بالجن خلقت لديه معرفة شبه يقينية بالصوت والشكل والحركة.

تلك الدكاكين المسقوفة التي تحيط بالسوق الكبير بشكل مستطيل، وذلك العود في وسط السوق حيث يرتفع فوقه الأتريك الذي لا يضيء إلا بقعة

صغيرة، وفي يوم الثلاثاء كانت ترتفع بدلاً منه يد مقطوعة لسارق نفذ فيه الحكم، العم الذي يبيع الهيل والخناجر، يتعامل مع البدو الوافدين بالسمن الصافي والعسل النقي يسمع حكاياتهم وخصوماتهم، قصص الثأر بينهم، قصص العشق ووصف النساء، كانت هذه الصور جميعها تخلق لديه معنى للحكاية. وها هو كل صيف ينتقل لدى خؤولته ليرى الجد نائباً للقبيلة ويراقب في رهبة كيف تدار الأحاديث، كيف يصمتون عندما يتحدث النائب، لأن له القول الفصل في كل الأمور.

يهبط إلى «سوق الاثنين» ليرى البدويات الجميلات يبعن السمن، ها هو يرقب أحاديث الغزل بين الفتية كبار السن من جانب وبين بائعات الفاكهة. ها هم الشباب يتفاخرون بشعورهم الطويلة فوق أكتافهم كرمز للرجولة والشجاعة.

هو المكان سيد البداية، حيث تبدأ الأشياء في نموها الطبيعي، تتشابه من قرية إلى أخرى، هذا في وصفها العام، إلا أن لكل قرية طعمها الخاص

ومذاقها الذي لا يخطئه القلب، في لبس المرأة المتزوجة، وتلك التي لاتزال تنتظر فارس الأحلام في الحقول بمحصولها عبر الفصول، في أناشيد الرعاة ورراء الأغنام، في أغاني المزارعين وسط الحقول، أصوات العمال عند بناء البيوت أو زمن الحصاد ، في حفلات الزفاف أو الختان. هو المكان الملتصق بالناس بنبضهم اليومي ومعاناتهم، هو المكان يهب لمن يملك القدرة على ترجمة كل ذلك إلى عمل فني نابع من بين صفوفهم، من القصص الأولى التي يتناقلها الناس في الجنوب هناك في أعالي أو في مناطق «تهامة» أو على ساحل البحر حيث يفيض بغناء الصيادين المتعبين.

حين أتحدث عن القرية كأساس لبناء الكثير من القصص لدي، تنثال الكثير من الذكريات، يتدفق شلال من الفرح والصور المتزاحمة، القرية في الجنوب تمثل رمزاً رائعاً لمعنى الحب والألفة. بدأت القرية تنحسر الآن وانحسر ما يسمى عرف القبيلة وقانونها الذي يحترمه الجميع. القرية في الجنوب يمثل داخلها وحدة متعاونة في كل شيء، الجميع يتعاونون في

البناء في الزراعة بكافة مراحلها في حفلات الختان والعرس.

القرية كانت تنمو بشكل طبيعي وهي بعد ذلك بدأت تفقد رويداً رويداً الوجه الإنساني الأليف حيث ظهرت المصالح الفردية وغاب معنى الجماعة. القرية عندي بما تحمله من أشكال متعددة للموروث الشعبي، هي ما استطعت التقاطه في معنى الصراع الناشئ من المطر والجفاف، العشق والخيانة، الصدق والكذب. هل لتلك الأشجار الكثيفة والجبال المتلاصقة صداها في النفوس؟ حيث كل شيء جاد وصارم وحاد؟ أعتقد ذلك، ولذا كانت المنطقة تتميز بشكل أو بآخر بسرعة الانفعال.

الأسواق الأسبوعية التي جاء ذكرها، تمثل نوعاً من التلاحم بين القرى، هي المجال للتعارف والحصول على المعلومات، معرفة أسعار القمح والعسل والسمن، معرفة أماكن سقوط المطر، وللمطر في مناطق الجنوب معنى بين الناس يكاد يصل إلى مرتبة من مراتب مزارعهم ومواشيهم مرتبطة بهذا المطر.

القصة تمثل لي قيداً أقل من الشعر الذي حاولت التعبير بواسطته ثم وجدت أنه لم يستطع التنفيس بما فيه الكفاية، فكانت القصة. وعندي أن الجنوب ثري بقصصه وأحداثه واختلاف تضاريسه الجغرافية التي يتبعها، بطبيعة الحال، اختلاف التضاريس النفسية، إن صح التعبير.

إن ما قدمته للساحة الأدبية في المملكة لا يمثل إلا تجربة ضمن تجارب لمجموعة من الكتاب يمثلون هذا البلد أروع تمثيل وأصدقه وربما أن لديهم من عمق التجربة والمعاناة بحسب بيئة كل واحد منهم ما يفوق تجربتي وهم ولله الحمد كثر. لقد قدموا ولازالوا يمنحون الساحة الأدبية عطاء متميزاً، آمل أن يحظى بالتقدير ضمن القصة العربية بشكل عام.

محمد علوان

شهادات
(1)

عجبت حين رأيت أغلب اعتراضاتي عن القصة الحديثة قد خفت وتحققت معظم آمالي لها في مجموعة «الخبز والصمت» فهي عندي خير مثل ننشره لمحاولاتها الوصول إلى النضج: حجم صغير، بل في أغلبها قصير جداً، تركيز شديد، لم يمنعها تتابع التقطع بسبب الجمل القصيرة المستقلة من تملك قدر لا بأس به من السيولة والتدفق. لحنها شمولي، بعدها عن الافتعال فهي صادقة كل الصدق، نبعت كما قلت من هموم تنهش المؤلف، الألفاظ غير مستمدة من المعاجم بل تحمل بصمات المؤلف وشحنة تعجب كيف احتواها قالبها. تجاورت كلمات لم تتجاور من قبل، وتجمعت في اليد في نسق يبهرك أشتات لم تتجمع من سابق. ملك المؤلف أسلوبه

الذاتي الذي يدل عليه ويميزه عن غيره، وهذا هو أعز مطامح الفنان، ليس هدفها التسلية بل تناول قضايا يبدو أنها تلح على المؤلف إلحاحاً شديداً، سنراها فيما بعد - النظرة في الأعم إلى الداخل [اللون والصوت والحركة في الخارج ليست جميعها سوى صدى حقيقي لما نحس هنا في أعماقنا رقصة الخبر والصمت]. اهتمامها بالمشاعر إذن مثل أحداث العالم الخارجي. إنها لا تريد إخبارك وإعلامك بل رج شعورك إلى حد الإيلام. الجموع لديها تتناوب والفرد دور البطل، وأغلب الأفراد ليس لهم أسماء.

يصل إلينا بوضوح من تحت السطور صوت إنسان يحدثنا، ندرك أنه يعيش في بيئة صحراوية، برمالها وجبالها وسيولها ويعبرها. ولأن النظرة هي إلى الداخل فإن نصيب هذه البيئة من التعريف قليل جداً، وكنت أتمنى للبيئة الجغرافية نصيباً أكبر من اهتمام المؤلف. كانت أمامه فرصة ضيعها للالتفات إلى عبقرية المكان، إن بروز البيئات المحلية المتباينة هو الذي يبني للقصة العربية رقعتها الفسيحة. وندرك أن هذا الإنسان الذي يحدثنا - وليس هو

المؤلف بل وليد خياله - صاحب نظرة فاحصة تزهو بقدرتها على التغلغل في النفوس يكشف أسرارها، في أغلب الأمر يكشف عاهاتها، إنه [يكشف الإنسان الخائف، الإنسان البخيل، الإنسان الأناني، يكشفهم جميعاً، هناك في داخله [قصة تموت وحدك] إنه منحبس داخل نفسه، في مواجهة ضغوط المجتمع وزيفه ونفاقه وتعاسته لا يجد هذا الإنسان مكاناً يتراجع إليه سوى دخيلة نفسه وهو في انحباسه داخل نفسه لائذ بالصمت [ليس لك سوى الصمت وهو في كل الحالات التراجع الوحيد والهزيمة الفريدة التي لا يدركها الجميع ولكنها لا تحسب هزيمة ولا تراجع.. الصمت.. الصمت.. ربما يكون في قليل من الأحوال منطلقاً لصرخة مدوية [قصة الخبز والصمت] وهو يتعذب لهذا الانحباس فنحن لا نفقد الأمل في خلاصه. انحصر دوره في مراقبة المجتمع والأفراد بعين صقر الصحراء، ثم - ياالمأساته؟ - لا يتمثل له الاتصال وممارسة الحرية إلا بارتكاب الخطيئة [نسجن أنفسنا ونتعذب من هذا السجن وله، ثم نرتكب الخطايا ونظنها شاطئاً آمناً، نرتكب الخطايا ونبررها

بأننا نعيش بألم. لم نكن نعرف أننا نمارس الهرب ونتوقف لنعاود ذلك من جديد [قصة تموت وحدك] في خارج أسوار الخطيئة كل محاولة للاتصال باءت بالفشل. الجسر - وهو رمز الاتصال - تحطم [قصة الجسر] والمرآة التي تعكس العالم تتحطم وتتهشم [قصة المرآة المخدوشة].

●●●

عرف هذا الإنسان المتوهم - ولا عجب - كل الويلات التي يجرها عليها انحباسه داخل ذاته، اضطراب نفسي وتمزق وبأس وتشاؤم شديد، بل إنه يعاني من مركب نقص يتبادل فيه الانعكاس بين البدن والروح ويتمثل دائماً في اليد فهي أداة تنفيذ الإرادة نراها مرة مصابة بمرض يشبه البرص فهي بيضاء [قصة لا يتفقون أبداً] وأحياناً مشوهة من آثار جروح قديمة [قصة الخبز والصمت] وهذا الشعور بمركب النقص هو سر فشله المزمن في الاتصال بالنساء. لا يثق بنفسه ويلجأ إلى السحر. ها هو ذا يريد أن يخطف قبلة من فم البنت إذا دق بابها فلا

تخرج له إلا أمها وشتان بين عجوز دردبيس وصبية [قصة خضراء] ها هو ذا في السوق يغازل بائعة فيكون جزاؤه علقة ساخنة [قصة المرآة المخدوشة] ما هي بضاعة هذه البائعة؟.. من دلالات نضوج الفن في هذه القصص اختيار التفاحة لتتجر بها البائعة. والتفاحة رمز لحواء والخروج من الجنة. حقاً لقد أعجبني لطف هذا الرمز.

إن القضية الرئيسية التي تعالجها هذه القصص هي قضية مجتمع يقدم لنا هذا الإنسان الذي نسمع صوته من وراء السطور في صورة مجتمع صحراوي، معزول، وسيلة الاتصال سيارة تأتي مرة كل أسبوع، يعيش في كنف جبل تهبط منه السيول فتغرق الأرض، تسود فيه الخرافات حتى الشاب المثقف يبيع كتبه ليشتري تميمة سحرية تعينه على لقاء حبيبته. مجتمع مستسلم راض بحياته رغم شظفها. الحياة فقر وعدم ولكنها لذيذة.

ثم يأتي يوم تهب فيه عليه رياح من خارج حدوده، من بلاد أجنبية تحمل إليه أفكاراً جديدة

عليه. يأتي بها مرة رجل غريب يقدم إلى السوق، يوصف بأنه مسحور وأن عينيه زرقاوان. ومرة فنان من أبناء المجتمع يعود من رحلته إلى البلاد الأجنبية ويعلق لوحاته على جدران متربة. وإذا بهذا المجتمع يضطر إلى مواجهة أسئلة عديدة. أولاً: هل هو متهم بالجمود؟ [معلبة في قريتي العواطف والأحاديث والغناء والسوالف. ثانياً: ما مبلغ ثقة هذا المجتمع بهذا الرجل الغريب أو بالشاب والفنان، أليس من الخطر والحماقة أن يعجب المجتمع بهذا الرجل الغريب لا لشيء إلا لأنه غريب، إنه يريد أن يفرض عليهم إرادته ويجبرهم على الطاعة، إذن فهو قادم لاستعباد المجتمع طالما أن هذا المجتمع أقل منه شأناً ومعرفة.

وهل يفهم الرجل الغريب هذا المجتمع حق الفهم؟ ها هو ذا ينذر بنكبة: أن تندلق السيول وتغرق القرية فإذا بالسيل ينجلي عن طمي يحمل الخصب. كلام كثير - ولا فعل - يسمعه المجتمع من الرجل الغريب ومن الفنان، أشبه بالقصائد العصماء. فيصرخ في وجه الفنان: الفن ترف، علمنا كيف نهزم القحط ونهزم المرض.

والسؤال الأخير: هل الحياة مع الجديد الذي يبشرون به هي اليوم أفضل. أم حياة الأمس هي الأفضل. والمجتمع لايزال في حيرة، يقول بمنتهى الصدق إن حياة الأمس كانت أحياناً أحسن وأحياناً أسوأ. إذن لابد من استبقاء الحسن ورفض السيئ الوافد من الخارج، ألا ترى أن أول تغيير طرأ عليهم لم يمس إلا الجلد، ولم ينفذ إلى الأعماق، الناس اليوم أكثر أناقة. ولكن ما هو الثمن الذي دفعوه من أجل هذه الأناقة. إنهم أصبحوا أقل شجاعة عنهم بالأمس، الداء كله في نظر هذا الإنسان الذي يحدثنا خلال السطور أن المجتمع مستورد. دوره الوحيد مقصور على الاستيراد. وهذا عمل سلبي، لابد له أن يتحول إلى عمل إيجابي، أن يعمل علي الاتصال بمنابع التيارات الوافدة ليعرف أولاً حقيقتها حال فعاليتها، أن يخالطها ليقوى على امتلاكها لا على استيرادها فحسب. ليس في موقف الرجل الغريب القادم للسوق مأساة، لأنه غريب أزرق العينين، أما المأساة كل المأساة فهي مأساة ابن المجتمع، الشاب الفنان الذي يؤمن أن الفن هو أقوى سلاح لنقل هذا المجتمع من

الجمود إلى الحركة، من الغيبوبة إلى الوعي، فلا يكون نصيبه إلا الصد والإعراض ويصاب بخيبة أمل تكاد تكون قاتلة.

ونرى هذا الفنان في صورة أخرى وهو يؤمن أن لا فن بلا حرية، وأن أبسط مظهر لهذه الحرية يتمنى أن يجده في مجتمعه هو قدرة الإنسان أن يقول ولو مرة واحدة: لا! حتى في وجه أبيه. بجانبه أم لم تستطع طول حياتها أن تقول لا.

ألسنا نجد في هذا المجتمع الصحراوي كما صورته هذه المجموعة خلاصة كل المشكلات التي تعاني منها البلاد التي يتجاذبها القديم والجديد. الأصالة والحداثة.

●●●

هالني مقدار القتامة التي صبتها هذه المجموعة في قلبي. يكفي أن تقرأ مطلع قصة [يحكى أن] حتى تصدقني، بدلاً من الأمل الذي يرمز له بازدهار زهرة مرة كل عام.. إذ بنا لا نرى إلا زهرة تذبل مرة كل عام، ما كل هذا اليأس.

ومع هذا قبلت هذا كله، ورأيت هذا الصوت الذي يحدثنا عبر السطور يؤمن أن الإنسان لن يقدر النور حق قدره ويعشقه إلا إذا دفعته يد ليسقط في أعمق الآبار المظلمة، إلا إذا قيدته بالسلاسل التي تدمي معصميه ليدرك بعد حلها معنى الحرية. ليس التبشير مقصوراً على إعلاء شأن الفضائل بل على ذم الرذائل وإبرازها في أشنع صورة. إن نعيم الجنة يترا ءى لنا في أتم بهائه إذا قرأنا وصف الجحيم وهول عذابه، ولا عجب فإن هذا الصوت يأتي من بلاد تؤمن بأن آخر الدوا ء هو الكي.

يحيى حقي

(2)

تمثل مجموعة (دامسة 1998) القصصية تطوراً نوعياً في مسار القاص محمد علوان الذي أصدر من قبل مجموعتيه (الخبز والصمت 1977) و(الحكاية تبدأ هكذا 1983). فالقاص يستخدم آليات السرد بوعي متقدم من خلال بحثه عن صيغ للتعبير عن الإنسان في خصوصيته الاجتماعية والتاريخية. ففي معظم القصص وخاصة (دامسة، امغريبة، العسل الأسود، العرس) يوظف القاص المكان بوصفه تقنية سردية وبوصفه خلفية بانورامية لتكون الشخصية في مضمونها الاجتماعي والتاريخي حاضرة الفعل والدلالة. ولذلك فإن المكان والإنسان في مجموعة (دامسة) يأخذ بعداً فلسفياً يستدعي خصوصية معينة للسرد عند محمد علوان. فالشخصية تتشكل في الغالب وفقاً لقانون المكان، وكان المكان في هذا

السياق ذا سلطة وجودية تلون وجود الإنسان بمشاعر متباينة من القلق والتطلع، ومن الخوف والأمل في الخلاص. إن هيمنة المكان تمتد لتشمل سيطرته على الأفعال الطقسية كالختان في قصة (العرس). إن السؤال الآن هو، هل كان بإمكان القصة أن تجرد حضور المكان وتحيل فضاء النص إلى إنساني النزعة؟ هذا التساؤل ليس له إجابة محددة، بل هو تساؤل في أهمية المكان بوصفه استراتيجية مهمة في بناء قصص هذه المجموعة. لا شك أن توظيف المكان هنا جاء موفقاً إذا نظرنا إليه بوصفه بعداً دلالياً تاريخياً جغرافياً يجسد جلال المكان عندما ينهض بوظيفة سردية معينة. فمعظم قصص المجموعة تستمد حضورها القوي، ليس من بنيتها الحدثية أو من جماليات اللغة، بل من محورية المكان بوصفه استراتيجية سردية تستدعي الحدث في بعد طقسي يعكس هوية المكان.

وحضور المكان على هذا النحو يتجلى في اللغة المحكية التي تتسلل في ثنايا بنية السرد، كما يتجلى في تسمية الأمكنة، ويتجلى أيضاً في

استدعاء دلالة تشي بحضور المكان. هذه بعض التقنيات التي استخدمها القاص للدلالة على المكان. ولذلك فإن تفريغ الحدث من سياقه المكاني يفقد كثيراً من دلالته. فالمكان بهذا الحضور الطاغي يحتل وظيفة بنائية ودلالة موضوعية تضفي على الحدث أو الحالة حالات استحضار مهمة.

وإذا أردنا أن نتحدث عن تخلق الشخوص داخل البنية السردية، فإن المكان يحضر ببعديه الاجتماعي والتاريخي بوصفه جزءاً من التركيبية التي تعين على تفهم نبرة الجدل الحادة بين الشخوص وعلى وجه الخصوص بين الرجل والمرأة.

ففي قصة (امغريبة) يتحد المكان مع الموقف، بل إن الموقف جزء من حضور المكان. فالقصة في نسقها السردي تحاول أن تسجل رؤية صبي لعالمه المتمثل في السوق الشعبي (الاثنين) ذي الدلالة الاحتفالية الطقسية. ففي السوق يتم اللقاء بين الجماعات، كما يتم تداول العديد من السلع التي تشي بخصوصية المكان كالسمن والعسل. لكن

التسـاؤل الذي حاولت الـقصة أن تثـيره يـكمـن فـي مـفارقـة علاقـة المرأة بـالمكان. وهي عـلاقة تبدو مـقيـدة بسـلطة الـرجل. إن حضـور (امغريبة) وهـو تعـبير يـشـي بحضور المكان من خلال استنطاق لـهجة جنوبية معينة مما تغدو معـه الشخصية مؤطرة بحدود المكان. وعـلى العـكس مـن دامسـة/ الشـخصـيـة، فـإن امـغـريبـة/ الشخصية تحضر في جو المكان لـكن حضورها سرعان مـا يـقيـد لأسبـاب أخلاقيـة بـحتـة تـفرضـها بـطـريركـيـة الرجل.

«قال النائب: يا بنت علي، حافظي عليها إلى أن ينـتهي السـوق، أتدرين مـاذا فـعلت، لقد أربـكت السوق كله رجالاً ونساء، حتى (العُقّال)، أخبريها ألا تعود إلى السوق مرة أخرى، يكفينا مشاكلنا».

فـالمكان يسـمح بـالحضـور للـرجل والمرأة، لـكنـه حضـور مقيد بسلطة النائب الذي يرى في ظهـور المرأة الجميلة ·امغريبة) مدعاة للفتنة. ولذلك فإن الحضور يـصبـح انـتـقـائـيـاً وهامشيـاً مجـرداً مـن المصداقـيـة. فـالقصة تؤسس من خلال الرمـوز الدلاليـة في بـنيـة

المكان إشكالية اجتماعية تجسد أبوية الرجل وسيادته وانتقائيته في التعامل مع المرأة. فالنائب بوصفه سلطة يجسد خوفه من فتنة المرأة بحجبها. وإذا كان المكان الذي تصوره القصة يسمح بحضور المرأة، فإنه حضور مقيد بشرط الرجل الذي يرى حضور (شخصية) المرأة الاجتماعية أو الذاتية حضوراً يتجاوز المباح كما يفهمه الرجل. ولذلك يأتي النفي أو الحجب ليؤكد أهمية دلالة اسم القصة وبالتالي الشخصية (امغريبة)، وهي غربة لم تبحث عنها المرأة، بل فرضت عليها بفعل الرجل الذي حد من حضورها. فتحولت من معلومة إلى مجهولة، ومن معروفة إلى غريبة. لقد نفيت وحجبت كونها امرأة تود أن تمارس حضورها في سياق يحكمه قانون المكان.

أما قصة (دامسة) فتصور المرأة مستلبة تبحث عن الرجل الذي ينقذها. وعندما تدخل في حوار خفيض مع أول رجل تنعته بأنه «خبل جميل». وتعكس هذه المفارقة خشية المرأة من مغامرة الرجل في سياق يقلل من فرص اللقاء. غير أن الرجل في

القصة يسقط في خيبته وتردده. فرغم أنه قد توله بدامسة، فإنه قد عجز أن يخطو خارج هواجسه.

وإذا نظرنا لقصة دامسة ضمن سياق سردي يجعل من المكان سلطة عليا نجد أن معظم هذه القصص قد عبر على نحو ما عن علاقة الرجل بالمرأة بوصفه بعداً واقعياً سواء في خصوصية المكان أو تاريخية الحدث، الذي يستدعي ماض ما يتكشف عبر قانون اللغة الخاص بكل الأبعاد الإشارية التي تحرص على نفي آنية الحدث، لكنها لا تحرم المتلقي من البحث عن إسقاطات تستمد وجودها من أرضية القص وجو اللغة وفضاء الدلالة العريض. غير أن سيكولوجية العلاقة بين الطرفين في قصة (قصة دامسة)، وانهزام الرجل، في ذات القصة، أمام نفسه وأمام مجتمعه تجعل من المرأة فنتازيا تقترب من ميتافيزيقية الجن. فدامسة ليست إلا ذاكرة البطل المغلقة، والمضطربة أمام جلال المغيب. كما أن دامسة المغيبة بفعل طقس اجتماعي تغدو قلق البطل الذي يتحول إلى صراع مع قوى تحرص على كسر إنسانية العلاقة.

فالبطل، وقد أحب دامسة، وجد نفسه منذ البدء متهماً في عقله. فدامسة لا تخاطبه إلا لتدعو بزوال عقله «الله يأخذ عقلك». ورغم أن السياق الذي قيلت فيه يفصح أن هذه الجملة تعتبر تعبيراً شعبياً يكتنفه إعجاب ما من قبل دامسة، فإن الدلالة تبدو أكبر إذا ربطت بالتحول الذي أحدثته القصة في علاقة البطل بدامسة. إن دلالة ذهاب العقل وتغييب المرأة من جو النص وفصل العلاقة بين البطل ودامسة أحالت هذه العبارة «الله يأخذ عقلك» إلى موتيف يحكم وضعية العلاقة في مجتمع يكرس العزلة بين الطرفين. لقد دأبت دامسة، عندما تطل من كوة النص المحكمة الإغلاق، على ممارسة عبثها أو سخطها بهذه العبارة لتتحول في النص إلي محرض على استدعاء دامسة ليس من خلال تفاصيل جسدها، بل من خلال خطابها الساخر. إن المفارقة تكمن في ربط استدعاء هذه العبارة بالحديث عن المكان. فالبطل عندما يستدعي هذه العبارة يستدعي معها تفاصيل المكان وخصوصيته، وكأن المكان هو الحائل الطبيعي بين البطل ودامسة. غير أن النص في نهايته يفضي إلى

أن إشكاليـة المكان هي في الحقيـقة إشكاليـة الرجل عنـدما يـحيـل المرأة إلى كـائن ذي حـضور هـلامي، مغيب يتساوى في حضوره مع ميتافيزيقيا الكائنات الخرافية.

ومهما يكن فإن البطل ذاته يؤكد عدم قدرته على إدراك «الفرق بين الحلم والحقيقة». وربما أن هذا هو ما جعل البطل يسقط في خضم الخوف والتردد. ففي قصة دامسة يقف الرجل على خيبته بعد أن تلاشت دامسة من حياته بفعل زواجها من أول قادم يطلبها للزواج. إن دامسة بوصفها اسماً يخلق المفارقة مستدعياً حرفية الدلالة القاموسية للكلمة. فدامسة هي المخبوء، المستتر دوماً بفعل الطقس الاجتماعي الذي يكرس حرفية الدلالة. فالظلام ليس إلا المجهول، والمجهول ليس إلا ما لم نستطع تحقيقه. فالبطل يغرق في حبه لدامسة دون أن يتجرأ على تجسيدها في خطابه. فالعائق وإن بدا اجتماعياً فربما أنه إشكالية فردية لدى البطل نفسه. ففشله هو فشل الذات على هدم جدار الخوف والتردد.



تُعد هذه المجموعة إضافة مهمة ليس فقط بالنسبة لقصص محمد علوان، بل لمسيرة القصة السعودية التي أخذت على عاتقها التعبير عن هموم الفرد في سياقه الاجتماعي والتاريخي، ملتقطة جزيئات ضرورية في جسد العلائق الاجتماعية، ثم قولبتها في نسق تحكمه شفافية الفن وسلطة الرؤية الذاتية.

د. حسن النعمي

(3)

في توظيفه رمز المرآة المشروخة يلتقي محمد علوان مع الحداثة في أكثر تياراتها اتساعاً، لكن دون أن يفقد - وهذا مهم جداً - خصوصيته الثقافية أو الذاتية. فالمرآة المشروخة تظل جزءاً من عالم قصصي تملأه الأرض رائحة وأهل القرية البسطاء حياة وحركة وانفعالات: «الحب ارتباط رائع.. امتزاج تمثله المرأة والأرض. ليس هناك انفصال. الإنسان بلا أرض إنسان بلا حب أو قضية» (الاتجاه شرقاً). فليس وجود تلك المرأة إلا نتيجة البحث الدائب عما وراء المظهر السطحي البسيط لجوانب معينة من حياة البشر سواء في القرية أو خارجها. وبدهي أن ذلك البحث لم يكن ليبدأ لولا الارتباط بالإنسان والأرض ولولا الهاجس الجميل في نقل ما يتكشف للفنان إلى الآخرين.

الذي تجدر ملاحظته هنا هو أن المرآة المشروخة تأخذ البعدين المألوفين: الشكل والمضمون. القصة عند علوان تقدم صوراً مشروخة عبر مرايا مشروخة أيضاً، والمرايا هنا هي القصص نفسها بتشكيلها الفني، بتقنيتها ولغتها. في مجموعة علوان الأولى الخبز والصمت نجد أمثلة على هذا التفلت في سردية المرئيات وانسجامها، إلا أن ذلك التفلت يظل محدوداً إلى حد ما بشيء من التناول الواقعي، كما في «الجوع كافر» و«السؤال الثالث» و«خضراء» التي تأخذ طابعاً سردياً تحمل فيه المرايا سطوحاً غير منكسرة.

الانكسار يتحقق بشكل أكثر وضوحاً وحدة في الحكاية تبدأ هكذا مجموعة علوان الثانية. هنا نجد قصة كـ «الجرح» تتباين فيها أحجام الأشياء، ويختلط المعقول باللامعقول، وتتحدث الكتابة عن نفسها. الجرح هو عدسة الرؤية وهو الإطار الذي تتجمع فيه الأشياء والناس.

د. سعد البازعي

(4)

يتحرك محمد علوان - وخصوصاً في مجموعته الأولى «الخبز والصمت» - في اتجاه تكوين علم خاص متمرد على معطيات الواقع، وهذا العالم أقرب إلى الأسطورة فهو يتجاوز البعد المكاني والزماني ليغرق في فيض شعري ويتعامل مع عناصر كونية، فالقرية الملحية - (وهي قرية واقعية الملامح) ولكن الكاتب ينتزعها من وجودها الواقعي ليحولها إلى ساحة أسطورية، يرفض القمر أن يوقظها، وتتحول المعنويات إلى مجسدات مادية، وهو في منهجه هذا لا يعمد إلى تقديم قصة أسطورية واضحة المعالم، وإنما يلجأ إلى بث الأجواء الأسطورية وبذر عناصرها، فكثيراً ما تختلط الأحداث الواقعية بالوقائع الأسطورية، إنه يقيم أسطورته الخاصة مستغلاً الكثير

من العناصر الفولكلورية والموروث الشعبي مستفيداً من تراث البيئة المكانية وملتحماً بها.

وفي مجموعته الثانية «الحكاية تبدأ هكذا» ينسج (الرؤيا/ النبوءة) من خيوط الحكاية الشعبية ويوظفها توظيفاً جديداً مستغلاً عدة عناصر منها: سلسلة السند المألوفة في التراث كنوع من التوثيق مما يكسب الحكاية عنصر اليقينية، ويشحنها بالمفارقة التي تتمثل فيما يومئ إليه السند وما يتفجر به الحدث من وقائع خيالية. فالمفارقة واضحة في طريقة البناء ولكنها تتجاوزها إلى الرؤيا.

وتتوازى الخيوط الأسطورية مع الخيوط الشعبية في بنية دلالية محكمة، ففي حين يشير الكاتب إلى بيئة مكانية هي القرية، يحرص على أن يشيع في هذه البيئة الملامح الأسطورية وكأنها تنتمي إلى عالم آخر، عالم بدائي يتوازى مع معالم الأسطوري القديم.

... وهو ينغمس في أجواء الأسطورة الشعبية مضيئاً لها من خلال آفاق المستقبل بروح متفائلة ترى

الغد في عيون الأطفال الذين ينهمرون في غيب القرية ليفرشوا الساحة بساطاً أخضر.

د. محمد صالح الشنطي

قصص مختارة
لراوي العدد

الخبز والصمت(*)

ومر ليل آخر وهو يفكر ملياً فيما قاله له والده بالأمس بعد تلك المقدمة الطويلة عن الموت والحياة.. وصل فيها إلى النهاية.. إلى ما كان يجب أن يقوله في لحظة من الزمان.. [يجب أن تتزوج..]. ابتسم في داخله استهزاء وسخرية.. حرص في الوقت نفسه أن يكون وجهه مرآة مختلفة عما يجيش في أعماقه ويعتمل في صدره.

أليس لك سوى الصمت وهو في كل الحالات التراجع الوحيد والهزيمة الفريدة التي يدركها الجميع لكنها لا تحسب هزيمة.. ولا تراجع.

الصمت.. الصمت ربما يكون في قليل من الأحيان منطلقاً لصرخة متورمة.. وهذا شيء نادر.

*) من مجموعة الخبز والصمت.

جس بيده ذلك الجرح القديم فوق أصابع يده اليمنى.. تمنعها من الحركة أو الدفاع أو حتى الاعتراض.. أبسط حقوق الإنسان.. ويقال والله سبحانه العالم بالحقيقة: إن أهل قريته ورثوا هذا المرض الغريب.. صواب أن أهل قريته تنتشر فيهم الأمراض بأنواع مختلفة.. جسدية كانت أو نفسية.. تتعدد.. تختلف أما هذا المرض فقد انتشر أشبه ما يكون بصفة وراثية يتناقلها الأبناء عن الآباء.. تحسس لسانه.. نظر إلى وجهه في المرآة.. وفطن إلى أن الأمراض إن لم يرثها فإنها لابد وأن تنتقل بالمجاورة.

نبت الصمت.. غابة وحشية.. شق صوته الموجه لأبيه بوضوح تام.. ولأول مرة – السكون صوت هادئ ينم عن الثقة والارتياح في اختيار القرار.

– قال: لا.. أن تقول «لا» فأنت تمارس أدنى درجة من الحرية.. خرج دون أن يعرف ماذا ترك قوله من أثر.. لعله أحس بمعايشته المزمنة.. ماذا يمكن أن يحدث وهو العاق الأول في عائلته.. خرج بلا هدف

محدد سوى أن الخروج هدف في حد ذاته.. نشوة لم يعهدها تنتشر فيه.. شعر بالامتلاك.. سمع صوت الساقية وأدرك أن ما كان يسمعه من حزن صادر منها إنما هو انعكاس لحالته النفسية.. اللون.. الصوت.. الحركة في الخارج ليست جميعها سوى صدى حقيقي لما نحسه هنا في أعماقنا.

وكان الليل.. بحيرة فحمية الضفاف.. وكان الليل.. طويلاً كطريق مسافر بلا وجهة.

استلقى على فراشه.. يتابع بأنظاره السقف الخشبي بأعواده المترامية حيث غلب عليها اللون الأسود القادم من تنور أنهكته النار المشتعلة دائماً لكل عابر سبيل.. الدفء.. الخبز.. الفراش لكل ضيف يطرق الباب.. ولو مات سكان المنزل برداً.. وجوعاً.

أيتزوج؟ ماذا يمكن أن يحدث؟ أن يتغير؟ أن يتجدد؟ أيضيف إلى وجوده كارتباط مزعج ارتباطاً آخر.. ما نوعيته؟ ما مدى استمراره. أين السلب والإيجاب.. وقال صديق عاش لنفسه: لا تتزوج..

فستفقد حريتك. حينها ضحكا بصوت عال.. ضحكا بألم شديد.. وعرفا أنهما اكتشفا جرحاً قد تعاهدا على نسيانه.. فصمتا إيماناً بالحقيقة.

غادر عيونه النوم.. بعد ساعة أنهكته تفكيراً وخواطر.. أزعجته.. فترك المكان إلى منزل صغير في طرف المدينة.. فتح الباب دون أن يطرقه.. دخل إلى الغرف جميعاً.. واحدة.. واحدة.. يعرف ألوانها جميعاً.. وسكانها.. إحساساتهم.. حركاتهم.. سكناتهم.

وبدأت الحمى التي يشعر بها بمجرد لقائه بسكان المنزل.. حمى يعرفها مسبقاً.. يحسب لوقوعها الدقائق والثواني.. الحمى وصلت إلى درجة عالية من التوتر.. والدفء والنشوة ثم.. انحدرت سهلاً واسعاً.. أخضر يشقه نهر طويل.. يصطدم فجأة بماء البحر... حيث الملح والأمواج والشموس.

جفف حلقه بما ابتلعه من بقايا لعاب.. وأحس بالدوار.. خرج. ولم يلتفت وراءه. وصل إلى منزله مع بزوغ الشمس.. رائحة البن.. والخبز.. والصمت تنتشر

في المكان.. العائلة بكاملها تفترش الأرض.. عيونهم ترتفع إلى وجهه.. لتقفل راجعة إلى الأرض مرة أخرى.

الكل داخله يعجب لهذا الاعتراض الوحيد الذي مارسه.. الكل مسرور.. كل منهم بوده أن يصل الشاطئ الذي وصل إليه.. إلى النتيجة دون ما تحمله كلمته العجيبة.. «لا» من دهشة وألم وعصيان.

[«لا» أتقولها؟ وبكل وقاحة أيها ....؟]

الأم تتحرك في مكانها.. تتأهب للحديث.. منطلقة من وجودها كأم.. من وجودها كامرأة تقول شيئاً.. أي شيء.

يحدجها الأب بنظرة تتحرك إلى صرخة في وجهها المليء بعلامات الاستفهام والضعف والتراجع الحزين.

- أنت من بينهم جميعاً.. ليس لك الحق في الحديث.. الحديث لي أولاً وأخيراً.

سقط الحزن في قاع القلوب.. وفي القنديل

ذبالة عطشى.. وخرج ثعبان من جحره بعد أن غير جلده.

بلاغ كاذب(*)

دقت الساعة المتعبة الواحدة بعد منتصف الليل.. مد يده المثقلة بالنعاس.. سقطت أصابعه على غطاء صوفي.. عمر به جسده المتكوم تحت غطاء آخر.. رفرف طائر النوم.. انسل من بين جفنيه.. خرج من النافذة.. مكث يرقبه حتى.. توارى في رحم الليل.. أيضيء النور؟ يقرأ.. كذب كلها الحياة.. أيصغى لهذا الصندوق الثرثار.. لابد له أن يسمع عن هذه الحروب القذرة.. تلك البيانات المتتالية عن الشرف والبطولة.. عن ذلك المجد الوهمي.. الموت للشعوب.. البقاء للقادة.

تلك هي الحقيقة. استوى جالساً. أخذ كأساً من الماء البارد قذف به القطة الغافية.. تموء فزعة..

*) من مجموعة الحكاية تبدأ هكذا.

حسدها على غفوتها.. نفضت شعرها مراراً.. تكومت مرة أخرى واندست في غفوتها من جديد.

نهض من فراشه.. استمع إلى المذياع.. سقط مؤشره على اتصال غريب سمعه للمرة الأولى.. نبتت في صدره أشجار الفضول.. أصغى للصوت في هدأة الليل.. حول.. حول.. كل شيء تمام.. يسري الصمت لفترة قصيرة ينبثق من المذياع صوت آخر: عمليات عمليات.. قبضنا على شاب له شعر طويل ومعه امرأة.. أفاد بأنها زوجته.. حول.

عوض الله عن برامج التلفزيون المملة.. ذهب إلى المطبخ.. صنع لنفسه إبريقاً من الشاي وحمل المذياع معه.. النوافذ مغلقة.. كل شيء تمام.

صدر صوت.. أصغى العمليات معك: أطلب من الشاب إثبات شخصيته حاضر يا افندم انقطع الاتصال. سمع صوتاً داخل المطبخ.. نظر فإذا القط يغرق في نعاسه.. سار بهدوء.. تحول إلى أذن كبيرة وصل إلى باب المطبخ.. كانت عصا المكنسة في يده.. فتح الباب.. تذكر الأفلام الأمريكية فإذا به في

مواجهة رجل. عقد الخوف لسانه.. واحد من هذه الجنسيات التي فاض بها البلد.. كان جسده قوياً.. والمفاجأة على وجهه.. تراجع إلى الوراء بحذر.. مد يده إلى الخلف. سقطت فوق سكين.

عمليات. عمليات: الشاب معه هوية.. المرأة غير مضافة معه ما العمل؟ ٩ قلت هذا اسمه الثلاثي.. انتظر حتى تأتيك الأوامر.

عمليات ٢١، ١٥، ١٩، ١٠٧ الإجابات متشابهة.. وكل شيء يميل إلى الهدوء. الطرقات خالية من المارة.

عمليات. عربة الدورية رقم ٩ بحاجة إلى رافعة لسحبها.. لم يستطع التقدم إليه.

نظر الرجل يمنة ويسرة.. يبحث عن كل مكان للهرب.. بيده كأس مملوء.. دقت الساعة المتعبة، بردت أطرافه.. أحس بحلقه جافاً كنفق تصفر به الريح.. مرر لسان فوقه شفته.. حاول التراجع.. قدمه لاصقة.. يحاول سحبها.. لا فائدة الرجل يمسك

السكين. نظر إلى النافذة.. حاول أن يصرخ.. صوته مدفون في داخله.

عمليات. عمليات. أفاد الرجل بأنه ابن الرائد.. لم يسمع الاسم.. حول.. العمليات معك. خذ رخصة القيادة وأطلقه.

أحس بجسم ناعم يمر بين ساقيه.. امتلأ رعباً.. عيناه متصلبتان ووجه الرجل الغريب أصبح مألوفاً.. ومنتشراً على أعمدة الكهرباء.. الهاتف.. المطاعم.. الفنادق.. المطارات.. السيارات.

وجه الرجل الغريب غطى كل الوجوه المألوفة.. الغربة العكسية ملأته منذ زمن.. الجسم الناعم يحتك.. لم يطق صبراً.. صاح بلا وعي.. انفجر صوت أشبه بالمواء.. شعر بأسنان حادة تنشب في ساقه وينبثق الدم نازفاً.. لحظة الرعب المضاعف.. استغلها.. الوجه الغريب المألوف.. دفعه.. سقط أرضاً.. انطلق داخلاً إلى ظلام الخارج.

الدم لايزال ينزف.. اتصل هاتفياً.. أجابه صوت متثائب.. انت اسمك إيه؟ أنا فلان. والدم ينزف

مني.. الصوت النائم.. نزيف؟ نزيف من إيش؟ لم يستطع الصبر. أغلق السماعة.. خرج.. الدم ينزف.. الشوارع خالية.. ضوء أزرق قادم إليه.. سقط.. استيقظ داخل عربة رسمية.. أصاخ السمع.. ألو عمليات.. معنا جريح يهذي.. أفاد بأن قطته تسببت في نزيف الدم وأن هناك لصاً قد اقتحم منزله.

قمنا بتفتيش المنطقة. لا يوجد أحد.. الحالة مطمئنة.. نعتقد أنه مريض. أغمض عينيه.. وجد نفسه مسجوناً.. رجله اليمنى ملفوفة بالشاش.

سأل عريفاً في مواجهته عن سبب بقائه.. التفت إليه طويلاً.. قال أنت مسجون بسبب الإفادة الكاذبة.

دقت الساعة المتعبة الثامنة صباحاً. تذكر القط والغريب والمذياع.. ضحك بصوت مرتفع نظر إليه العريف شزراً هز كتفيه هامساً: أهل العقول في راحة.

دامسة(*)

- الله يأخذ عقلك..

حين نظر إليها ضاحكاً.. بادلته بنظرة..

ارتسم فيها كم من المعاني لم يعرف لحظتها كيف يفرز تلك المعاني، إلا أنه أحس بدقات قلبه تتسارع.. نفسه يضيق.. ابتلع ريقه.. أحسن بضعف يتسلل إلى ساقيه فلا تستطيعان حمل ذلك الجسد النحيل الطويل.

همست بصوت خفيض وكأنها تحدث نفسها:

- خبل.. وزاد الهمس انخفاضاً: خبل جميل.

تمالك نفسه وتذكر لحظتها أن لابد من موقف لا يشعرها بضعفه حتى أمام حسنها الذي لا يقاوم.

*) من مجموعة دامسة.

فما كان منه إلا أن ابتسم.. بادلته الابتسام.. ثم أشاحت بوجهها.. قالت لرفيقتها: هيا.

انطلقتا.. وقبل أن تغيبا، وفي آخر زاوية الشارع التفتت.. كان ثابتاً كالمسمار ولما يزل يرسل على وجهه صورة الابتسامة. عادت عضلات وجهه إلى حالتها الطبيعية، أدرك حينها أن الوصول تم.

ركض كما لم يركض من قبل.. ثم توقف فجأة.. وسار الهويني ثم عاود الركض، التفت إلى كل الاتجاهات فلم يجد أحداً. نظر إلى البئر. وأشجار التين تحيط بها من كل جانب. وشجرة التوت الضخمة تفضح خضرتها ثمارها البيضاء.

كان الليل دقيقة وراء دقيقة يدفع بضوء النهار إلى جهة الغرب، فلا تبدو في أعالي الجبال سوى تلك الحمرة الشفيفة ورؤوس الأشجار تنغمس في لون الخضرة الذي يميل إلى السواد.

شاهد قريته الحبيبة تكاد تنطق مداميك مبانيها، نتوء أحجارها. أبوابها الكثيفة، نوافذها الصغيرة.. شعر لحظتها أنها تشاركه فرحة خبيئة.

تكاد تفضحه رغبة في الصراخ والإعلان عن حبه لدامسة.

نور عجيب يضيء قلبه. حفظ عن ظهر قلب أحجار قريته حجراً حجراً، طرقها الملتوية، سبلها المسقوفة الخفيضة. تعود أن يمشي في الظلام، فتنتابه رعشة خفيفة لكنه عرف كيف يسير عبر أزقة قريته دون أن يصطدم بحمار رابض أو معدل مطروح على الأرض ينتظر قرار البناء.

الله يأخذ عقلك.. كأنه يسمعها لأول مرة، وللوهلة الأولى لم تثر لديه سوى شعور بالغبطة، تلك مرحلة من خوف، وقف فجأة، رائحة روث البقر تصعقه، تحرك قليلاً، توقف، كان أن يصطدم بالبقرة التي افترشت الأرض وهي تجتر عشائها تبين له جسمها بلونه الذي يميل إلى السواد. انزاح قليلاً، قفز فوق مجرى الماء المبتل، الليل شديد الإظلام، أدرك أنه وصل، رفع نظره.. ارتطمت عياه بسقف المنزل المهجور، داخله خوف حقيقي هذه المرة، جمع قبضته اليمنى على عصاه، وكأنه يستمد شجاعة غير منظورة، يمسك بها لتقيم عمود ظهره الذي انحنى،

وقف متصلباً، هبت نسائم باردة، والجميع داخل بيوتهم ما عداه. الله يأخذ عقلك: تخرج من بين شفتيها، استعاد هدوءه. أمسك بقوة على رأس (مشعابه) أحس بصلابة تلك العصا تنتقل الصلابة إلى ذراعه، يستنشق هواء عميقاً.

صوت الكلاب يشق هدوء الليل من بعد، وفي الليل يسافر الصوت.. يجتاز المسافة. قبالة بيته، كان كالحجر الذي انغرس أشبه بمقعد طالما جلس فوقه، ينظر إلى بيوت القرية التي تتسلق الجبل، تتداخل ملتصقة ببعضها البعض. متقاربة، ينظر إليها الناظر كبيت واحد بعشرات الأبواب، بنوافذ متعددة تنظر إلى جميع الأنحاء، هل تخشى شيئاً تلك البيوت الطينية، هذه الأحجار الصلدة هل يقبع في داخل صلابتها خوف يشبه خوف الإنسان وحيرته؟!

مسح بناظريه النوافذ المشرعة حيث تنبثق منها أضواء الفوانيس حيث ترتسم فوق الجدران، داخل البيوت خيالات أهل البيت، الداخل والخارج، يشاهد بين حين وآخر رأساً يقترب من النافذة تكاد لا تبين ملامحه، لكنه يعرف حين يرتفع صوته مهللاً.

أمامه.. يقبع بيته وحركة أمه داخل (الملهب) الذي امتلأ بالسواد تشعره بقرب وقت العشاء. لا يدري لماذا تذكر وجه خالته.. ذات السمنة الواضحة، تذكر شعرها وقصتها المستوية، يلمع دهناً وسواداً حالكاً، أسنان ناصعة البياض، كاد الضوء الخافت يموت والنور المتراقص المنبعث من الفانوس يعطي للظلال بعداً، ويعطي للأجسام أحجاماً هائلة.

أرعبه في تلك السن، صوت الكلاب الذي بدأ يتعالى لم يعد يرى الوجه السمين، الأسنان البيضاء، انسل في هدوء كاذب إلي المنزل، وحين أغلق الباب انتشله صوت أمه تذكره بإحكام إغلاقه صعد الدرج العريض ورائحة روث الأغنام لاتزال تزكم أنفه.

تلك البقعة الضوئية تتراقص على وجه خالته، تغطي جزءاً من الأنف، من الأذن، يشاهد من زاويته نصف الفم، بريق أخاذ يبحر به نحو الوجه الذي يعرفه، ثم يخفت الضوء شيئاً فشيئاً تنهمر من فمها الحكايات، والأفواه فاغرة والنعاس الذي يثقل الأجفان يجعلنا لا ندرك الفرق بين الحلم والحقيقة.

عـنز الجبـل.. أشبـه بـوحش خرافـي يملأ المكـان، تضـج بـه الزوايا، تلك العـنز.. هي مـن بـنات الجان فقدت حبيبها الإنسي، الذي غادر إلى الشـام التحق بالجندية، أقسمت على الانتقام، خرجت من القرية، سكنت أعلى الجبل حيث الأشجار المتواصلة ووحوش الليل التي لا تهابها ولا تخشاها. وحين يصرخ حيوان أو إنسان فإن هذه العنز اللعينة تعيد الكلام فيخترم القلوب هلع يعجل بالخطى.. ويخرس الألسن. تجاوبها الجبال فإذا بالصوت ينتقل من مكان إلى آخر.. يحمله طائر الليل الذي لا يؤوب يهرب أطفال القرية في الليل الدامس إلى الغرف الضيقة، يشعرون بأنفاس بعضهم البعض. ويسري الهمس يستعيدون قصة عنز الجبل بعد العشاء الدسم. وعنز الجبل تخرج من فم الخالة السمينة البيضاء بعد أن ينطفئ المصباح.

في الظلام لا نتذكر إلا ذلك الفم. نتعلق به، نجفل، نقفل النوافذ برعب يجمد أطرافنا، يغتالنا النعاس، نحلم بالعنز وهي تعود إلى البيت المهجور،

نتمنى أن يخرج ذلك الثعبان. نتمنى أن يلتف حول عنقها، يخنق تلك الحنجرة التي ملأتنا هلعاً. هل يخرج ذلك الثعبان؟ ولمن يترك جوهرته التي يحرسها؟

فجأة.. يصحو من نومه، هدوء ثقيل، صوت الأنفاس، وشخير متتالٍ يضفي إيقاعاً ليلياً يشعره بالحياة.

الله يأخذ عقلك. سمع صوت انكساب الماء أدرك أنه وقت متأخر، القدم ترتطم بالتنكة التي أفرغت ما في جوفها فوق جسد مبتل بالعرق. هكذا تخيل زم شفتيه، ابتسم، سحب الغطاء فوق وجهه، أغمض عينيه، تذكر الطير، الوادي، أشجار الحماط. تذكر اشتهاءه الذي لم يستطع أن يغالبه حين نمت في عروفه رغبة أن يرى قربة الماء تسقط من فوق ظهر دامسة، أن يدهمها الماء.

تصور كيف يمكن أن تكون دامسة بدون القربة منتصبة دون انحناء.

لم ينم كما ينبغي. نظر إلى وجه أمه وهي تعد القهوة لأبيه بعد صلاة الفجر.

وحين تلاقت نظراته بعيني أمه أدرك أنها تخفي شيئاً.

نظر إلى الوجه الصلب الذي يحمله والده. حين شرب الأب فنجان القهوة الساخن. التفت إلى الأم وقال بصوت ثلجي: دامسة!! التفت الابن والأم إلى الوجه الصلب بشعورين مختلفين، شعور بالطاعة العمياء، وشعور اختلط فيه الأمل بدهشة من يعرف أن سره انكشف ابتسم ونظر إلى الوجه الصلب:

- أقول دامسة توفقت وجاء لها عريس من أبها.

منذ تلك اللحظة وهو يصعد بعد كل غروب إلى منتصف المسافة نحو قمة الجبل ويصيح بأعلى صوته: دامسة. فترد عليه عنز الجبل: دامسة. دامسة.

محاولة فاشلة للهروب

كنت وحيداً، وسط هذا الضجيج، لا أعرف كم من الوقت الذي أهدرته في هذه المدينة التي شكلت ملامحي، غيرتني، تسللت مثل الغبار الذي يميزها رغم كل الاحتياطات لكنها عبثت بكل شيء.. بل تجاوزت كل الحدود.. وصلت إلى القلب، أيقنت ليس اختياراً، لكن هذه المدينة تجبرك على الصبر ومن ثم ينقلب الصبر إلى يقين وهنا مكمن الخطورة، حين غادرتها، غادرت الأحبة، قلت لي: اخرج وجرب هواء آخر، شاهد وجوهاً أخرى، انزع الأقنعة وكن كما أنت، حين اتجهت شرقاً، دخلت إلى عمق الصحراء وكأن رمالها الصفراء المتحركة تدفعك إلى البحر، حيث الزرقة الأخاذة تهدأ الروع، تبلل هذا الجفاف الذي خلقته الصحراء.

قلت لكم، كنت وحيداً، وخفيفاً، متخلصاً من

كل الأشياء... كل الأشياء، كان الطريق مبصراً، فأنا لا أحب القيادة إلا في النهار، كانت الصحراء تحاصر هذا النفط القاسي هذا الثعبان الذي لا يملك رأساً. وحين تعبر بي تلك اللوحة الغبية (طريق صحراوي) أبتسم، آخذ جرعة من ماء، وأنظر يمنة ويسرة وإذا بالجمال ذات اللون الأسود تعطي المعنى الحقيقي للصحراء، قلت لكم كنت وحيداً، أو بالأصح قررت أن أكون وحيداً إلا معي وها أنا.

اعتدت السكن في نزل أرتاح له، لرائحته، للعيون التي تبتسم لي للغرباء الذين تدرك في داخلك أن الشعور بالآخر هي تلك اللحظة التي يخطط لها الزعماء ويفقدونها عند أول ساعة من حكمهم. كما هو الاعتياد، أدخل إلى مكتب النزل وكما هو الاعتياد دون حجز مسبق ينظر إليك موظف الاستقبال مرحباً. يا للحظ!! يذكر اسمي ويسأل عني وعن عائلتي، ثم يردف هل قمت بحجز غرفة؟؟ كدت أقول له بكل جنون: سوف أسكن هنا مع أي شخص لا تهمني حتى جنسيته، ديانته أنا يا سيدي وحيد

بكل ما تحمله الكلمة من معنى، أشار بلهجة وظيفية محايدة: تفضل انتظر.

أمام صالة الاستقبال كانت الساعات على مدار العالم توضح فارق التوقيت أكره الوقت وأكره الساعة لأن المسألة محسومة وفي الوقت نفسه غير معروفة وبين هذين التناقضين لا فائدة لحساب الوقت.

يتسرب الزمن وأنا أنظر إلى تلك الساعات، كنت أدخل لعبة غبية فأهرب إلى الساعات التي تسبق ساعتي هذه، أضحك على نفسي لكنها في لحظة ما تشفي الغليل، وهي بالأصح تشبه تلك اللحظة التي أقرأ فيها الأبراج، حيث انتقل من برج لبرج وحين اطمئن برج منها أختاره، وأشرع حينئذ بالراحة، أما في الأسبوع القادم فسوف أختار برجاً آخر وأطمئن.

ها هو يشير إلي، أتقدم إليه بفرح مخبوء، وها أنا أدخل الغرفة.. فإذا بهذا الكون الفسيح، تختصره هذه الغرفة، وبدأت الحرية بشكلها البسيط وها أنا أشبه الآخرين.

كان البحر يحيط بي من كل جانب، يداهمني الشعور الغريب وأحس أنني في غرفتي هذه أمسك بالبحر وأدخله إلى قلبي، وأن تلك الحركة التي يصدرها القلب بشكل مفاجئ في الصحراء والتي لا أعرف لها إجابة إنها لها معنى لا يجلب الخوف.. مادام البحر في قلبك فإن معنى ذلك أنها موجة خرجت من السرب فاختلف الإيقاع هي هذه الأشياء، ابحث معي عن الأسباب البسيطة. حين تعرفت على غرفتي وألفت رائحتي استأذنتها بالخروج ووضعت على مقبض بابها ممنوع الإزعاج وكأنني أحذر الآخرين بعدم المساس بها، بإزعاجها وها هي تحتفظ بي لحين لقاء آخر هكذا تصورت.

تلك العازفة (المجرية) تشعرك بأن الكمنجة التي تعزف عليها قد شكلتها من أضلاع هذا الجسد الناحل، وأنا أدخل هذا العالم بين العازفة وبين الموسيقى التي دخلت إلى البحر الذي ملأني.

فجأة وإذا به أمامي كنت بطبيعة الحال أرتدي ملابسي العقال، الغترة، القبعة، الثوب الأبيض، الملابس الداخلية والجوارب والحذاء الأسود.

فجأة وإذا به أمامي، إذا به أمامي، أصابني خوف عجيب، هل يعقل أن يشبهني إلى هذه الدرجة، إنه أمر من الصعوبة بمكان. تعوذت من الشيطان مئات المرات، لكن لا فائدة، ها هو أو ها أنا، من المستحيل أن أكون في مكانين في الوقت نفسه. كرهت تلك الساعات وكرهت فارق التوقيت لكن المسألة أخذت جانباً حقيقياً هذا الذي أشير بإصبعي إليه دون أن أثير انتباهه هو أنا أقسم بالله أن الملامح هي نفسها الضحكة الحركة الجسم وكان وحيداً.

هل ترغب في المزيد؟ قلت لها: شكراً هل لي بقيمة هذه اللحظات، غادرت المكان راودني شعور أنه يتابعني، امتلكت قليلاً من الشجاعة، ولم ألتفت إليه كنت جائعاً، إلا أنني قلت لي: حافظ على هذه المتعة، هبطت ثلاث درجات انحرفت يميناً ثم يساراً، تنامى الحس بوجوده في مكان ما. حاصرني بنفس العطر الذي يروق لي، جاهدت نفسي بألا ألتفت خلفي ذلك لأن شخصاً ما يتبعني، بل قررت ألا ألتفت خلفي، فجأة انطلق صوتي بأغنية جنوبية، لم أكمل أبياتها ياللنسيان العظيم لكن صوته ذكرني

بها بأبياتها غنى حتى الأبراج، لا أعرف في أي برج ولدت فيه لكن المسألة بشكل علمي يمكن الحصول عليها ، هدأ الخاطر قليلاً ثم مالبث أن ثارت شكوكه وطرح السؤال الذي كدت بعد طرحه أن التفت ورائي، كان السؤال وهل تعرف برجه؟

وبحركة سينمائية توفق بين رغبتين متناقضتين استدرت بسرعة لا يحتملها الممتلئ عدت إلي الورا ء بطبيعة الحال لم أجد أحداً سوى بعض القادمين من مشرب وهم يضحكون بصوت عالٍ، تمنيت في تلك اللحظة أن أراه أن أسألة بطبيعة الحال عن تلك الأسئلة: من تكون؟ ما هو برجك؟ عدت إلى موقعي السابق واقتربت مني تلك الهندية الحسنا ء لم تمنحني الوقت لطلب المشروب. لوهلة وجدته قد سبقني وطلب ما أردته كنت غائماً وحزيناً ، ووحيداً ، السيجارة في يدي مشرعة وكأنها سؤال وفجأة وإذا بيد تمتد لتشعلها ، ولوهلة أصابني خوف. ذلك الخوف الذي يصل إلى الحلق، هذه اليد أعرفها هل أرفع نظري، لا ، نعم، بغمض العينين، استسلمت لاشتعال السيجارة بشكل مباغت فتحت العينين لأكشفه وإذا

بتلك الهندية هي التي أشعلت السيجارة، عاودتني السكينة، عزفت أضلاع المجرية الحسناء أغنية فيروز وجبران أعطني الناي نسيت للحظة أنه موجود ، وكما العافية التي تجتاح المريض، تمكنت من رؤية الآخرين بمفردي. صحوت على تصفيق الاستحسان ولكن بشكل فردي، التفت يميناً ويساراً فلم أجد أحداً سواي، وحين التفت إلي العازفين فإذا بهم جميعاً يحنون رؤوسهم لي وأنا لم أصفق، عرفت أنه موجود في مكان ما ، التفت وإذا باللوحات لازالت تضم تلك الخيول التي تجمدت بحركتها ، تمنيت أن أزور ذلك المكان وأجدها بلا خيول، مجرد إطار، أيها الأنا قم، حاسب، اذهب إلى غرفتك، توضأ ثم ادخل فراشك ورتل، حين أشرت إلى الهندية الحسناء عرفت منها بتلك اللغة الإنجليزية المليئة ببهارات الشرق أن لا داعي لدفع الحساب، حاولت بلغتي الركيكة أن أفهمها وبشكل حضاري أنه لابد من دفع الحساب، اختلط حسنها برغبتي أن أكون متمدناً أن أقنعها بذلك إلا أنها أعادت لي الفاتورة وقالت لقد وقعت على حساب غرفتك بل كنت أكثر تهذيباً ومنحتني

بقشيشاً جيداً حين رأيت توقيعي ورقم غرفتي ابتسمت ابتسامة بلهاء انحنيت أمام الفرقة الموسيقية وقررت الصعود إلى غرفتي دخلت الغرفة، وضعت العقال وما احتواه على طرف السرير، كعادتها الفنادق الكبرى تضع قطعة حلوى فوق المخدة، أنا كما قلت لكم وحيداً، دخلت دورة المياه وحين عدت وإذا بقطعتي حلوى فوق المخدتين، اتجهت إلى الهاتف حاولت الاتصال بمنزلي، كان مشغولاً بشكل زاد من توتري، وحين سمعت الصوت من الجانب الآخر: أهلاً حبيبي، قلت لها: كيف الأولاد ؟، كيف أنت؟ أجابتني بصوت مليء بالنعاس والدهشة: آمل أن لا تكون متعباً لقد حدثتنا قبل ساعة وسألت نفس الأسئلة. لم أنم طيلة تلك الليلة، أكلت الحلوى، علّ النعاس ظالم داهمني فنمت لم أعرف كم من الزمن الذي استغرقه نومي، لكن الشعور بالخوف تعاظم حين أفقت فلم أجد الحلوى الأخرى، كالمسعور جمعت ملابسي وهبطت إلى الاستقبال لكي أغادر وحين أشعرتهم برغبتي في المغادرة، قال لي حسن حسابك مدفوع، بغتة رفعت ناظري إلى الساعات حول العالم

وإذا بها نفس التوقيت، كنت أسابق درجات السلم الكهربائي وحسن يصيح بأعلى صوته: الجواز، الجواز.

هاتـــــف

إلى هيلة بنت أحمد

لايزال رقم والدي ورقم أخي وأرقام الأحباب، تحتل في مفكرة الهاتف مكانها، وبحبرها الذي لم يبهت حتى الآن.

قررت شطب هذه الأرقام.. ها أنا أمتشق القلم، ها هو لعابه يكاد يسيل، لكن رجفة مفاجئة اجتاحت يدي، وخفق قلبي، وجه أبي يحتل الأحرف الدالة على اسمه، وجه أخي يطل من كل حرف من حروف اسمه، الأصدقاء الذين عبروا إلى الضفة الأخرى لأول مرة، وإذا بي أمامهم وجهاً لوجه.

كان الجو شديد الحرارة في الرياض، شديد البرودة في أبها وأنا في الأتون، أطبقت بيدي اليمنى على غطاء القلم الذي ابتلع سائله وسط ظلام هائل.

حينما مررت بالمقبرة، أشحت النظر بعيداً، وقررت أن أسلك في المرات القادمة طرقاً أخرى، وربما تكون أطول قليلاً، إلا أنها تقصر على طول الحزن.

الطريق إلى بيت عمي لا يسلك سوى هذا الطريق الذي تفرضه أمي، وبرغبة صارمة لا يمكن عصيانها، أشحت بنظري عن رؤية المقبرة رفعته إلى المرآة الأمامية في العربة التي تنقلنا، فإذا بوجه أمي يعود بحركة بطيئة بعد أن غابت المقبرة خلفنا وإذا بالدمعة الصامتة تفرد جناحيها، وترفرف على الجميع، والعربة مكتظة بصمت أخاذ، يد أخي تجهز على صوت المغني الذي ينبعث من مذياع العربة.

قررت أن أخرج ذات يوم على قدمي، كنت مصمماً في البدء على القيام بالتريض لعل وهج النحول الذي فقدته منذ زمن بعيد يعود.

حين وقفت أمام الإشارة الضوئية، التفت يساراً فإذا بمسجد الملك فيصل، مر على زمن طويل حيث أضاءت الإشارة أكثر من مرة وأنا مصاب بالذهول الغائم، طيف ابتسامته ساخرة تعبر ملامحي، حيث

أن من المفترض أن أنعطف يميناً دون الحاجة للوقوف أمام الإشارة الحمراء.

أدركت أن هناك سبباً غريباً يدفعني للاتجاه قدماً، سوف يكون النادي الأدبي على يساري، حيث كان يملأ حضوره الطاغي وجوه الأعضاء، لا أدري لماذا راودني شعور غريب بأنني على موعد معه، ها هو الحلاق التركي الذي كان يأنس له يحدثه عن «أبها» قديماً، وكيف كان الأتراك يطلقون عليها «اسطنبول الصغيرة». تجاوزت ذلك استيقظت قليلاً، حدثت نفسي خوفاً من الجنون: لقد مات كما يموت الجميع، كما نموت، ولا إله إلا الله.. الحي الذي لا يموت. في منتصف المسافة، التفت يساراً، فإذا ببيت العم عبدالله بن إلياس، وتلك الفسحة أمام البيت تستعد لخروج المرأة السمراء في مثل هذا الوقت، لتفرش الأرض أمام الباب بالسجاد وترتب المساند هنا وهناك لتصبح تلك الفسحة مجلساً مفتوحاً على الشارع التي لا تهدأ حركته.

انتظرت طويلاً.. طويلاً، لم تخرج المرأة

السمراء، ولم يخرج العم عبدالله بن إلياس.. ولم يحضر أبي ورفاقه.

دققت النظر فإذا بنوافذ البيت قد فقدت ألوانها المبهجة آنذاك وإذا بها مغلقة إلى الأبد، وأوراق الأشجار المتساقطة تغطي مجلس العصرية بديلاً عن السجاد والمساند.. صعدت عيني حيث تتأرجح لوحة كتب عليها «للإيجار» اليومي، الأسبوعي، الشهري، السنوي.

غالبت الدمع.. ها أنا أندفع نحو المقبرة التي كنت أشيح النظر عنها مراراً عديدة، ها أنا وبكل قصد أسير كالمذهول نحوها حينما قاربت أسوارها، وجدت الباب العريض والذي يسمح لعربة الموت بالدخول لإنزال ركابها الذين لا يمكن أن يعودوا على متنها، مقفلاً ولون الحديد يقول.. قف.

وقفت، فرت الدمعة من محجر العين، عندما استوى المشهد أمامي وبعد أن فارق الدمع عيني.. إذا بي أمام كابينة عمومية للهاتف ودليل الهاتف يتدلى كجثة.

استجمعت قواي، دخلت الكابينة.. حين تصفحت دليل الهاتف لم أجد سوى رقم أبي ورقم أخي وأرقام الأحباب الذين عبروا هذا الباب الحديدي المغلق.

الرياض 1422/6/7هـ
2001/8/26م

قصص العدد

خـيـريـة السـقـاف

من مواليد 1951 ***(السعودية). أكاديمية، وكاتبة مقالة. صدر لها مجموعة «أن تبحر نحو الأبعاد»*** (1982).

الفُجَاءَاتُ

الفُجاءةُ البَدْءُ:

حين جئت، انطوى الزمن حتى استحالت رُتل الخطوات إلى تلال من الثلج الأبيض...، وغرّدت العصافير، تطير مبلَّلة الأطراف، والهواء... ينعش بفوح الزهور.

كانت الخطوة الأولى عند قافلة الزمن الذي

ولّى، وقافلة الزمن الذي جاء... عند القافلة التي أقلّتني... وتلك التي جاءت بك!!.

الفُجاءةُ التي تلت:

أيام، هي كل السنوات التي ظلت فيها التلال تضيء بياضاً، وتتوالد العصافير، تلقي بأجنتها فوق الساحات، تزرع رفرفة: الأضواء، وزغردة الأنحاء، والحياة من حولنا نغمة اصطدام الهواء بأطراف الشمس، بأطراف السجى، والليل لا يعرف الانكفاء فوق صدر الضوء.

الفُجاءةُ التي تجذّرت:

لحظات هي كل الخيوط الرهيفة بين كلمة وبين موقف، حتى وجدت التلال فجاءة تشعر بحريق الشمس.

الفُجاءةُ التي فاجأت:

ابتلعت الأرض تلال الثلوج، وغرقت العصافير، وحين استوت قمم تلال الثلوج بسطح الأرض، وغاصت دموعها في الداخل:

انكفأ الليل، والضوء وهو يشهق، كانت على صفحته لوحة مكبرة لانتحار الزمن الذي جاء... الكلمة التي تجذرت، الموقف الذي استبان.

الفُجاءةُ التي استقرَّت:

القافلة التي جاءت، ترحل، ولوحة الانتحار نعشاً يحمل الأيام، واللحظات، ورائحة العبق، يتلحَّف بياض الثلج، يطوي فوقه ما جئت به أنت... في رهجة الضوء، وما ارتحلت به وحدي من شفق الغروب.

عبدالله باخشوين

من مواليد 1953 *(السعودية)*
أصدر مجموعتين قصصيتين:
الحفلة (1985)*، النغري: سيرة عصفور وقصص أخرى* (1997)*.*

الأنيق

قالت له أمي بضيق، وهي ترى الثوب الرث الذي جاء فيه:

- يا يوسف خاف الله في نفسك ادخل غيّر الثوب.

كانت أختى قد أخرجت من السحارة أحد ثياب أبي وألقت بامتداده على حجر أمي التي تفحصته برضى.

- وجه الله عليك.. لا تقول لا.

توسلت إليه بعد أن جذبت الثوب من بين يدي أختي بعصبية وألقت به إليه. طوى الثوب على ذراعه ولم يبارح مكانه.. نهرها قائلاً:

- صلي على النبي يا مرة.. لا تحلفي.

أشاحت عنه وقالت بحنق وهي تكشح كفها تجاهه:

- توشحوك يا سكني؟!

ثنى جسده بتثاقل وجلس حيث كان يقف.. لكزني بطرف عصاه وأمرني قائلاً:

- صب شاهي.

في ضحى الجمعة ذلك.. تحلقنا في مواجهة أمي.. نقتطع من قرص التميس ما نغمسه في فناجين الشاي متجاهلين كل ما اعتدنا سماعه من أوامر، بعد أن نهضنا من النوم جائعين.. ومضينا نحبو صوبها وهي تطلب منا طي اللحف وغسل وجوهنا. أخذنا نمتص قطع التميس بصوت نهم عال ونعيد غمسها في الشاي ثم نمتصها حتى تذوب في أفواهنا ونزدردها.

علا صوتها يحث أخي الأكبر على الاستيقاظ، فلم يزد على أن مد جسده بارتياح مستغلاً المساحة التي كنا ننام فيها.

في مثل ذلك الوقت جاء يوسف. سمعنا طرق عصاه على الباب وعرفنا صوته الأجش الذي نادى قائلاً:

- يا أهل البيت.

رغم فرحنا بقدومه شغلنا جوعنا عنه فلم نزد على القول مرحبين:

- الزاير عزيز.. تفضل.

دفع الباب الموارب ودلف.. قطع المسافة للحجرة التي نجلس فيها بخطى ثقيلة، بطيئة كانت كافية لأن تحكم أمي وضع الشيلة على رأسها وتفردها لتغطي فتحة صدر ثوبها.

حجب عنا الضوء عندما توقف بباب الحجرة زارا عينيه ليعتاد العتمة وهو يقول:

- كيف أصبحتم؟

قالت أمي تحثه على الدخول:

- حياك الله.. تفضل البيت بيتك.

جلس إلى جواري طالباً إكمال الطعام.

لابد أن أمي كانت أول من تنبه لرثاثة الثوب الذي يرتديه إذ مضت تتفحصه قلقة مستنكرة. وهي تسأل:

- منين أقبلت؟!

قال متجاهلاً قلقها:

- هذي جيتي من الديرة.

قالت:

- مرحباً بك ألف.. الله يحيك.

أردفت تفصح عن قلقها"

- أنت بخير.. عيالك طيبين.

ضحك مطمئناً وقال:

- الصغير والكبير يبلغكم السلام.

قالت:

- سالم وغانم.. زارتنا البركة.. زارنا الرحمن.

تسا ءل:

- أبوكم رجع؟!

قالت بأسى:

- يرد الله الغايبين سالمين غانمين إن شاء الله.

اتجهت لأختي وقالت هامسة:

«جيبي ثوب أبوك من السحارة».

عاتبته قائلة:

- طلعت من عند أم عيالك بهذا الحال.

ضحك بصوت عال بعد أن فطن لمصدر قلقها.. قال موضحاً:

- حيلة يا أم العيال.. حيلة؟!

التفت نحو مكان نوم أخي دون أن ينتظر جواباً.. ضرب الأرض بعصاه مهدداً وصرخ:

- قوم يا حمار القايلة.. قوم.

تمهل أخي يهيئ نفسه للنهوض وقد عرف الصوت.

مضى يسأل أمي مشيراً لأخي:

- يروح المدرسة:

قالت شاكية:

- مدري عنه شوفه عندك اسأله؟!

- اصحى يا تنبل.. اصحى.

أكملت شكواها:

- يطلع الصبح.. وما نشوفه إلا في الليل.

قال يستحثه:

- تحسب نفسك رجال يا طقعان.

قالت مهددة:

- والله لو يدري أبوه أنه يشرب دخان..

صرخ يوسف مقاطعاً:

- عجيب.. تتن يا مقرود.. قوم خليني اتتن رأسك.

بدت تلك أفضل طريقة لجعل أخي ينهض غاضباً.. ويخرج من الحجرة وهو يهدر دون أن يسلم على الضيف.

كان يوسف يعود للطائف للمرة الأولى منذ غادرها قبل عام فقد عاد من جولته الليلية كعسة بعد أن توصل لقرار حاسم لم يثنه عنه أحد فما أن أشرقت لليوم التالي شمس حتى كان «اللوري» الذي استأجره، يشحن عفش بيته.. وقبل آذان الظهر صعدت عائلته صعد في إثرهم «اللوري» الذي انطلق عائداً بهم للديرة.. حيث ولد.. وحيث يأمل أن يموت.

لم يكن رفضه خلع الثوب الرث وارتداء الثوب الذي قدمناه له مقنعاً.. حتى بعد أن مضى يكرر بطريقة غامضة:

- الثوب حيلة يا مستورة.. والله حيلة.

بدا أن الهرم قد نال منه وهو ينهض متثاقلاً ليلحق بصلاة الجمعة في مسجد «ابن العباس» غير أن أمي أقسمت أن لا تتركه يمضي بتلك الحال.

حسمت موقفها قائلة:

- والله لو عرف أبو العيال انك طلعت من بيته بهذا الحال ما يخليني على ذمته ولا دقيقة واحدة.

جلس وهو يقول:

- حسبي الله عليك مرة.

صرخ بضيق موضحاً:

- قلنا حيلة يا سكون.

أدرك عدم قدرتها على الفهم.. فقال بما يشبه الهمس.

- أصلي الجمعة وأسلم على أهل السوق.. أنا عستهم.. حرست دكاكينهم ليل عمري كله.. وشوفيني رجعت أسلم وأعيد عليهم قبل الزحمة.

قالت بحيرة:

- طيب والقصد؟!

قال بحنق:

- مقبل علينا عيد يا أم السكون يمكن الله يفلك علينا بقرشين.

عندما شعر بعجزها.. صرخ فيها:

- تتمصنجي يا صباحة.

بلا وعي منه، وجد نفسه يقول لها، ما تحاشى قوله خلال سنوات غياب أبي:

- الرديء ترك في حلقك كوم عيال وفرك.

بدا أن أمي أسلمت قيادها له، فمضى يقول:

- اتكمكمي في عباتك وقومي.. امسكي طرف ثوبي والله كريم.. خلينا نسلم على أهل السوق.. أنا عستهم، لازم يعرفوني.

صمت لوهلة قصيرة أدرك خلالها أنه لامس العقل والقلب سألها بغتة وهو يشير لوجهه:

- سألتك يا الله.. ما تشوفي في وجهي هبهبة الجنوب.

قال منبهاً دون أن ينتظر ردها:

- ترى السوق زحمة بعد الصلاة.. وأنا مشغول عن صفحة وجهي يمكن يشوف الكشخة ويحن علينا.

بدرية البشر

(السعودية) أصدرت مجموعتين قصصيتين: «نهاية اللعبة» (1992)، مساء الأربعاء (1994). مجموعتها الثالثة «حبة الهيل» تحت الطبع.

البئر

عندما ماتت رفعة انطفأت الرغبات البشرية في صدور أهل قرية (الحزوم)، وبالذات في صدور نسائها، خبت نار الثأر المتقدة من رفعة، لأن المرء حين يموت يذوب حضوره البشري، ولا يهددنا بكونه الأجمل، أو الأفضل، أو الأقوى، بل يصبح كائناً ضعيفاً مثيراً للشفقة، لأنه يموت مثل كل البشر، وتصبح ذكراه خفيفة، شفافة، لأنه كف عن مزاحمتنا على هذه الأرض.

نساء القرية من رفيقات رفعة، لم يعدن يتذكرن غير لمعة عينيها المتوهجة بالحياة، وشقاوتها وحبها للمزاح، لم تعد نساء القرية تشتعل غضباً وغيرة، وهن يرين رفعة، حين تداهمها نوبات صرعها المسكونة بالجن، ولم يعد الرجال يفكرون بجسد رفعة، كذكرى قابلة للامتلاك، لأنها دخلت في خفة الغيب، وصارت ذكراها بعد أربعين يوماً من موتها تبعث انقباضاً في الروح غير مفسر وتحيل النسائم الباردة إلى لفح من سموم.

جاءت رفعة إلى قرية (الحزوم) في الرابعة عشرة من عمرها، لم تع بعد حيل النساء الماكرة، والغمز المستتر في حكاياتهن الماجنة، ولم تعد بعد فائدة الوصايا الذهبية التي تفتلها النساء في روشن (أم عامر)، والتي تثير مرحاً فياضاً بين النساء، مما يزيد من خجل رفعة ودهشتها الساذجة أمام ضحكهن.

راقبت (أم عبدالله) والدة زوجها، بحنان، خجل رفعة، وهي تتمدد كل ليلة عند طرف سجادتها، حين تصلي صلاة العشاء الأخيرة، وتدخل في نعاس

خفيف، تهش (أم عبدالله) نوم رفعة، طاردة إياها برفق نحو غرفة زوجها، مذكرة إياها أن الزوجات الجديدات، لا يليق بهن أن يتركن فراش الزوج فارغاً، دون عذر بيّن. إلا أن رفعة لم تكن تطلب أكثر من ذلك السكون عند سجادة (أم عبدالله) الذي يبعث في نفسها بعضاً من الطمأنينة، مثلما تجده عند والدتها في الليالي القديمة في قريتها، كانت وفعة تعاني من هجمات كابوس أسود، يأتيها كل ليلة عند أول غفوتها، فترى نفسها في وادي (الرمحية) تلقط عشبة (الحماض)، تضعها في وسط ثوبها، وغنماتها السبع يتفرقن خلف شجر الطلح والسرو ويقتلعن وردة (النفل) و(عشب الخباز) و(البقرا)، وأصوات رفيقاتها تتنامى إلى سمعها بالقرب منها، والجبل الصخري الطويل للعارض النجدي، يرجع صدى ضحكاتهن، كان الوادي الصخري قد جف ماؤه وتلون بطنه بعشب الربيع البري بين البنفسجي والأصفر والأبيض. رفعة تسمع صوت خفيف، لحصى يتدحرج ثم مايلبث الصوت أن يعلو، يبدو صوتاً لثوب عملاق طويل، يكنس الحصى، وفي اللحظة التي اقترب

الصوت عالياً من خلفها، وقبل أن تلتفت هبطت يد عملاقة، وقبضت على خاصرتها، هصرتها، وهي ترفعها للأعلى، ورفعة تختنق، تقوم رفعة من حلمها وحلقها قد آلمه صراخ مكتوم، لم يسمعه أحد، تقوم فزعة خجلى من زوجها الجديد وخائفة.

عندما جاء عبدالله لخطبتها لم يخبرها أحد لكنها سمعت أباها يتحدث بما يشبه الاعتذار لخالها أبو سلمان:

يا أبو سلمان ولدك سلمان في طريق علم طويل، وفي غربة والبنت جاءها نصيبها والعرس قسمة ونصيب.!

عندما عادت رفعة من درب بئر الماء وجدت أن خرافها قد جزت رقابها، وبقي دمها سائحاً على الأرض، سحبتها يد (مرزوقة) جاريتهم السوداء، أدخلتها الحمام، ودلكت شعرها بالحناء، وغسلت جلدها بالسدر، ومشطت شعرها بالزباد، والورد، ثم لفتها بعباءة أمها الطويلة، وأدخلتها غرفة والدتها، جلست (مرزوقة) السوداء تخبرها عن رحلة عمرها

الطويلة، وحب الرجال للعبث مع النساء الصغيرات الجاهلات، ومن أين يبدأون، بينما على الجاهلات الصغيرات أن يلزمن الصمت ولا يبدين أي مقاومة!. لم تفهم رفعة لماذا تحدثها مرزوقة عن مآسيها القديمة، وماذا عنّ لها اليوم، لتفتح هذه القصص، لم تدر رفعة أن هذه القصص ستصير حكمة عهدها الجديد، عهد غربتها، في قرية (الحزوم).

كان على رفعة أن تنسى (الرمحية) و(سلمان)، ورفيقاتها في الوادي، لتشفى من وجدها القديم، وليسهل عليها اعتياد أحاديث روشن (أم عامر) زوجة أمير (الحزوم)، ونكات أم فهاد السالم، فحديث النساء يداوي كل شيء، يغذي الأفواه بالخبز، ويغذي الروح بالبهجة، ويدفئها بتقاسم الأسرار. كبرت رفعة في العامين التاليين بسرعة، صار لها جسد أكبر، وروح أزهى من ذي قبل، صار لجسدها مطالب جديدة، تعلمت منها، أنها امرأة، ولها نظرة أخرى في الحياة، رتبت رفعة كل شيء من جديد على هوى روحها الجديدة، وضغطت روحها القديمة، لتهبط في بئر عميقة بلا قرار، ردمت حسراتها معها وجلست

روحها الجديدة فوق فوهة البئر، رتبت بيتها، ورفيقاتها وقريتها، أسعد (عبدالله) ووالدته أن يريا رفعة تتغير، وفسرا ذلك بأنها اعتادت، حياتها الجديدة، وكسبت أم عبدالله، بذلك ابنة لها.

صارت رفعة فتنة الدرب إذا مشت، ورفيقاتها نحو مزارع العامرية الواسعة، يسبحن في بركتها ويتسلقن شجرة (النبق)، ينفضن أغصانها، ويأكلن من ثمارها الحامضة بجوار الساقية الشمالية، وحين يجلبن الماء من البئر، تتعلق عيون الشباب المارين، برفعة وحدها دون النساء. وبقدر ما كانت رفعة تسعد رفيقاتها، برفقتهن إلا أنها توقظ في صدورهن عضة، غير دامية، يحرقهن الاقتراب منها بقدر، ما يسعدهن، ورفعة قادمة من تاريخ غامض، يجهلن سقطاتها، ومكامن ضعفها، أو معرفة صغيرة ينتقصنها منها ويعايرنها بها، فتشفي بها غيرتهن، فهي ليست مثل نساء القرية تجمعهن قرابة الدم والنسب، وتعرف كل واحدة منهن نقيصة الأخرى، ومواطن الضعف في طفولتها أو في صباها فيتعايرن بها وينهش بعضهن حين تحين فرصة لذلك، لذا ظلت

رفعة بعيدة عن الهمز واللمز، فيما كانت كل واحدة منهن مرعى لنميمة طارئة أو سخرية دامية تنتهي بقبول صاحبتها أن هذ هو واقع الرفقة».

في اليوم الخامس عشر من شوال حين اكتمل القمر الأول بعد رمضان كان (نشمي) قد أعلن لأهل الحزوم، أن سيزوج ابنه (فالح) من ابنة عمه (جهير) وفي مساء ذلك اليوم اعتبر كل فرد في قرية الحزوم، ملزماً بواجب العون والمشاركة في الاحتفال. الكل ذهب ولم يبق أحد في بيته. في تلك الليلة، رقصت رفعة كما لم ترقص امرأة في (الحزوم) نقضت ظفائرها الرطبة برائحة الحناء والطيب، أسدلت غيمة من الشعر البني على وجهها، نفضت عن روحها تراب الوقت في دومة غناء السامري المهجور في روحها، جر الغناء غصون قلبها جراً، في غناء جماعي لفرقة الدق الدوسرية وهي تغني: (يا جر قلبي جرا لدنا لغصوني.. وغصون سدر جرها السيل جرا).

تأخرت رفعة ذلك المساء عن البيت، كان الليل حراً بها، فرشت (أم عبدالله) فراشها في الركن القصي من غرفة التنور ونامت. عندما دخلت رفعة

البيت، لم تفطن لمن كان يرصدها هبت نسائم باردة أطفأت حمى جسد رفعة الفائر ببهجة الرقص، وكشفت عن نحر رفعة اللامع من العرق الساخن، فاحت رائحة الورد والطيب، من شعر رفعة الرطب، نثرته خلف ظهرها وفتحت صدرها لتتبرد ، مشت نحو شجرة السدرة، لتشرب من القربة، المعلقة في غصنها ، كان هو واقفاً عند القربة أصابه العطش، فجاء ليشرب أيضاً ، رآها وقع في عشقها لم يقاوم سحرها ، فسكن في جسدها ترك رحلته الشمالية.

قالت أم عامر: دخل في جسدها فغشي عليها عند السدرة في آخر الليل. كان (بسم الله علينا وعليكم) مسلم من الجن قادم من اليمن، ذاهباً إلى الشام، قالت أم عامر: إن الجني يدخل المسلم حين يكون في أقصى حالاته إن كان فرحاً أو هلعاً وحزيناً ، لذا يلزم المسلم أن يذكر اسم لله في كل حالاته ولا تأخذكم أرواحكم لمنتهاها فتشف وتضعف.

لم تعد رفعة كما كانت من قبل، وبعد أن سكن جسدها الجني، قالوا إن رفعة تغيرت كثيراً ، صارت

امرأة نزقة، وصفراء اللون. قالت (أم عبدالله) إنها أعراض (الوحام)، الذي يداهم النساء الحوامل، لكن رفعة تحيض كل شهر وبطنها لم تنتفخ، وعبدالله كف منذ ذلك الحين عن الاقتراب منها كما يفعل الأزواج.

قالت أم عامر: إن الجني يصرعها كلما رأى عبدالله، وقالت أيضاً إن الجني يعذبه إن لا تكون له وحده.

جاءوا بمملوكهم الأسود (مشرف)، وضع رأس رفعة تحت إبطه الأسود، أخذ الجني ينفض جسد رفعة كما الريشة، هدده (مشرف) صائحاً به:

اخرج وإلا قتلتك برائحتي!!!.

تضحك أم سعود وتشرح لبناتها: «إن الجن بسم الله علينا وعليكن لا يحبون رائحة الإبط الأسود - ياالله في رجاك يا رحمان.!!

في اليوم التالي، وجدوا جسد رفعة طافحاً على وجه البئر، فعرفوا أن الجني قد كسر رقبة رفعة، ورمى بها في البئر، فالجن حين يضطرون لمغادرة الجسد

المسكون، لا يسمحون به لأحد من بعدهم، ربما لم يسامح الجني، العبد (مشرف)، الذي هدده بأن يقتله بالرائحة، فرمى بجسد رفعة له كخرقة بالية نكاية به.

حامت روح رفعة حول مجلس القرية، ثوبها الطويل، يكنس الأقوال التي دارت حولها، كما كنس العملاق الحصى في حلمها القديم، وقبل أن تقفز في البئر للمرة الأخيرة سمعت روح رفعة رفيقتها مزنة بنت فواز تحدث موضي زوجة أخيها فوق سطح دارهن، كما يفعلن في الأماسي الرطبة قائلة:

«هل تعرفين أن عبدالله هو من ذبح رفعة؟!!

«شهقت موضي!

اسكتي لا يسمعك أحد!

أقول لك إن من كسر رقبة رفعة ليس الجني بل عبدالله، رفعة يوم عرس ابن النشمي لم تعد للبيت لقد ذهبت يومها لملاقاة (سلمان) الذي عاد من الرياض عند البئر.. رفعة لم تنس (سلمان) ولو لم يأت هو لقرية (الحزوم) لذهبت هي إليه.

إن الجني الذي اختبأ عند السدرة، لم يكن غير

عبدالله، لقد رآها وهي تقابل سلمان، وعندما رأت عبدالله، واقفاً عند قربة الماء يفوح غضباً وكدراً، شعرت أنه عرف كل شيء قفز قلبها ، ودخلت في غشاوة طويلة.! عبدالله لم يقتلها في ذلك اليوم تراجع، خاف من كلام الناس، والفضيحة التي سيتحدث الناس عنها وقتاً طويلاً، وحين رأى عبدالله رفعة بعد شهور من دوامته الشقية، بقرب البئر لوحدها ، وهو يعرف أن رفعة، لم تعد زوجته كما في الماضي لكن لن يتركها (لسلمان) أيضاً، داهمها من الخلف، سمعت رفعة تدحرج الحصى تحت قدم عبدالله، لم تتمكن رفعة من الالتفات خلفها ، في لحظة سريعة، قبض على رقبتها من الخلف، ضغط عليها بشدة حتى، غابت أنفاسها ، وارتخى جسدها نحوه، ثم دفع جسدها إلى البئر.

دفعت (موضي) بيد (مزنة) قائلة:

ستخرفين قريباً يا مزنة، اذكري الله كلامك ينثر الدم في وجه الرجال، ضعي لسانك في فمك ونامي!

سمعت مزنة صوت حصى يتدحرج نهضت مزنة

على ركبتها لتطل من جدار السطح القريب شاهدت مزنة ضوء نجمة منحدر يومض عند رأس البئر، لمعت النجمة في عين مزنة ثم انطفأت، كان شيء ما يودعها.

عبدالحفيظ الشمري

من مواليد (1959) (السعودية)، روائي. أصدر العديد من المجموعات القصصية منها: رحيل الكادحين (1993)، دفائن الأوهن تنمو (1997)، ضجر اليباس (2001)..

الراعي الجسور

للراعي الدهيني هذه الأيام سحنة أشد شحوباً مما عهد به من قبل. لقد أصبح شارداً، حائراً.. متطيراً مفارقاً. لا يحسن الحديث، ولا يقوى الجلوس في مكان واحد. تنبعث من شغاف ذاته بين لحظة وأخرى أنه لاعجة.. لم يعد - فيما يبدو - ذلك الرعي الجسور؟!. أصيب بأمر خطير وغامض.. ما سر ذهوله؟ سؤال تناقلته الألسن حوله في فضاء (تلعة الحمض)..

صاح الرعاة به: ما بك؟. خذلهم عندما لم يجب، بل تجلد لإخفاء حزنه المفاجئ والغامض.. من ياترى يقيم حالته.. ويخرجه من الحزن كما يخرج الذئب من كمين غادر؟.. وحدها الأيام هي التي تقوى على استنطاقه، ونبش دفائنه الخبيئة.

الأمر المحير أن الدهيني يشير إلى الأشياء بذهول، ويختم المقولات النادرة والإجابات المقتضبة بقوله: (بكرة تشوفون..).. كاد أن يطرح أحد خصومه الحياديين أرضاً عندما قال له الأول: ألست الجسور.. لماذا لا تهجم على من يؤذيك وتفرك جبينه بالأرض.. فما كان من الدهيني إلا أن ازداد تطيراً وتبرماً: الأيام والليالي هي عدوي.. من يقتل الأيام والليالي يا ابن...؟! كف الغريم المجادل بعد أن تنبأ بجنون الراعي وصدق مزاعم الآخرين به.

يتهادى مع الرعاة خلف القطيع واجماً، ذاهلاً.. لم يشاكس أحداً كعادته.. بل إنه لم يكن بذلك الوعي الكامل بمن حوله.. حتى قاطعه أحدهم معيداً ديباجة سؤال سابق: أما أنت الجسور.. أين إقدامك؛ نزقك.. أهي علينا نحن أخلتك؛ أحبابك..؟!.

خرج الراعي من خباء عزلته لبرهة وامضة:

لم تكونوا يوماً أحبابي.. من قال إنكم صحبي. ثم عاود الحديث بشكل شخصي مقتضب لصديقه رويان: قل لهذا يقطع حبل وده المزعوم. غداً سيرى هذا الأخرق كيف تسمو جسارتي على التلاع جميعها. بعد برهة تجرأ رويان وحدَّق بعيني صديقه فلم يلمح أي أثر للدموع.

* * * * *

مع الغروب ساءت حالة الراعي. جانبه الرعاة ولزموا الحذر؛ إلا صديقه رويان الذي ظل متشبثاً به؛ بل إنه ذهب ليصحب الحكيم إليه للرقيا والنفث بوجهه، وعلى صدره لعل هذه الأرواح المؤذية تفر من جسده الناحل. لم يعبأ بمن حضر بل ظل مواظباً على وقار صمته في فراشه؛ مما حدا بصاحبه والحكيم أن ينهضا مبتعدين عنه يتهامسا بأمره:

ما به يا حكيم بلادنا؟ أتراه يحب؟ لا.. قلب الدهيني من حجر، هل لديه نية للثأر؟.. لا يبدو، هل افترسته الفاقة.. لا.. خلق راعياً فقيراً مثلكم.. أبه

مس أرضي أو سماوي.. هل خاتله الجن ولاذوا به.. لا.. لا، ما به إذن يا شيخنا؟ لا علم لي.. العلم عند علام الغيوب.

ولكي يخرج الشيخ من هذا المأزق زعم وهو يحرك سواكه في كل الاتجاهات في فمه مزمعاً الانصراف: الذهيني سيقتله الحقد.. حقد على من يا حكيم (تلعة الحمض)..؟!. حقد على (التلعة)، وعلينا، وعليكم معشر الرعاة؛ بل حتى على أهله الأولين.. الدهيني ولد راعياً لكن قلبه جسور.. يزمع التسيد، ويرنو إلى الأعالي. يقهر الخصوم، ويواجه المصائب بقلب قوي.. يخيف من يراه.. سيصارع الحقد، ولا علم لي بمن سينتصر.

أسر أحد الرعاة إلى رفاقه بملامح رؤيا منامه ليل البارحة إذ شاهد فيها الدهيني وهو يطير في الفضاء وبيده قذالة من شعر يبدو لرائيه أنه لأنثى.. لهجوا في خبائهم وعلى الضوء المنبعث من نار عشائهم؛ فيهم من هو متفائل وآخر متشائم. عصبة المتفائلين رويان وآخرين معه يؤكدون أنه مهموم

بترتيبات عرس يكابد معاناته، والمتشائمون يرون في رؤيا زميلهم نذير هم سيكابده هذا الراعي المأخوذ بأمر مصيبة كبيرة يخفي حقيقتها عمن حوله..

(ما بك؟) عبارة لا يجرؤ أحد على ترديدها.... لم يهزم المارد بعد!! (ما بك؟) باب موصد بحدة وبكبرياء رجل تنهشه وحوش الحالة الغامضة..

قبل نومه ودون مأكل أو مشرب نبس بصوت خافت لمن يقاسمه الخباء الصغير المعتم.. ذلك الذي لا يليق إلا بالرعاة: (رويان يا خوي) سألقنها درساً.. سترى هذه (التلعة) البغيضة أن جسارتي مازالت على خير مايرام.. (من هي ياالغالي..؟): هي أم الشر.. أم الشؤم والمصائب.. أمنا التي ما برحنا الحقارة من أجلها.. هذه التي تجعلنا نسير خلف القطعان مثقلين بالوصايا والنعوت السمجة.

اقترب منه رويان عندما وجد الفرصة مواتية للتطفل على عالمه أو التخفيف من مصابه.. هاه ياالغالي.. وش علمك على (تلعتنا) لا تريد الرعي..

لماذا ؟ الله خلقنا رعيان.. الرعي مهو عيب يا خي.. هذا الحلال يا الدهيني..

أوى صديقه إلى فراشه غير بعيد عنه؛ فما كان من الرجلين إلا أن كفا عن الحديث فجأة، وأشاح كل واحد بوجهه عن الآخر لتتداخل روحيهما بعوالم باهتة وهامشية، لكن الدهيني ظل محافظاً على دفائنه المضمرة.

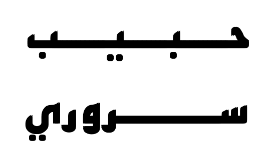
* * * * *

في صباح تلك الليلة التي بات بها الراعيان مؤرقين.. واحد يفتل خيوط حبائله الغامضة، وآخر أجهده السهر؛ إذ ظل طوال الليل يتظاهر بالنوم ليرقب حالة صديقه.. لاح نور الشمس جهورياً وصاهلاً.. ضج الرعاة في هذا الإصباح الاستثنائي. تداعوا بهلع أليم عندما رأوا جسد الدهيني يتدلى معلقاً بحبل عالق بعارضة الحظيرة المليئة بالأغنام.. منعهم رويان من الاقتراب فظلوا يرقبون الجثة المتدلية وهي تلوب الفضاء بشكل هش.

كز الرجال على أسنانهم لحظة أن رأوا الرجل

الجسور يعانق الموت.. جسد أيقظ جسارته هذا الصباح لتجعل القلب يكف عن نزغه وإقدامه.. لأول مرة يموت في (تلعة الحمض) شبه المقفرة راع على نحو كهذا.. قال حكيم الحمض وهو يحرك سواكه ويستدرك على الحضور: من يقلب الكتب والسير والحكايا سيجد أن سلالة الدهيني هنا وهناك بهم من مات غيلة على نحو ما ترون هنا.

الرياض 1423/6/5هـ



من مواليد (1956) (اليمن)، أكاديمي وروائي. صدرت له مجموعته القصصية (همسات حرى من مملكة الموتى).

شيءٌ ما يشبهُ الحُبّ

– 1 –

ثمة، بين وجهك القمحي المبلل بلون الورد الفاتح، وشعرك المكتظ غامض السواد، تضامن سري جلي...

ثمة، في بريق عينيك الشديدتي السواد أيضاً، عبقرية طافحة، آسرة جداً، وموسيقى لا أجد شبهاً لإيقاعها إلا في نغمات صوتك السائل العذب...

تعـرفين، ونعـرف جـميعـاً، أنـك شهيدة تـقاوم الموت، فراشة تطير فوق أشداق تماسيح، أغنية تصدح أمام قبيلة صماء، ممشوقة تتمخطر في ثكنة حربية...

تعرفين، ونعرف جميعاً، أنك تسيرين على درب....، وسط ألحان جنائزية كئيبة. خطيئتك: شموخك الناعم، إلهامك الدائم، وضَمَؤك العنيف للحرية! ألست وحدك إذن أضحية كلماتك الملهمة، وجمالك القاهر، وسموك الفطري على طقوس القطيع؟

تعرفين، ونعرف جميعاً، أنك ملكة بلا تاج! لأننا في دغل نهب عسكره التيجان، وطبلت لهم واجهات مدنية من الماهرين في مسح الأحذية، الذين لا يستطيعون النوم إذا لم يسكرهم اليقين بأنهم كتاكيت الأحزاب الحاكمة. يضمن لهم ذلك شراء كميات كبيرة من رباط العنق، وسيارات «الصالون»، وتلفزيونات عريضة في كل غرفة من غرف ڤيلاتهم الفارهة، ووجبات أمريكية يومية لأطفالهم الذين يدرسون في مدارس محصنة سعر رسومها أكثر من عشرة آلاف دولار في وطن لا يزيد راتبه المتوسط عن سبعين دولار!

- 2 -

ثمة، أيتها الملكة المسروقة التاج، في الطرف الغربي من عدن، وراء جبل قلعة «صيرة» بالتحديد، في نقطة تلاقي واجهته الخلفية بالمحيط الهندي، رقعة صغيرة أحلم أن نمكث فيها ساعات طوال، نستند على إحدى صخورها القريبة جداً من نهايات الأمواج الهادئة الخفيفة. ينكسر الموج قرب أقدامنا بتواتر لذيذ جداً، تزيد لذته مع زيادة رتابته وأشيشه اللذين يغسلان فينا كل أدران الإرهاق والتعب.

نراقب أسراب النورس وهي تفر وتكر حولنا، تهف وترف، تفرح وتمرح في كل أنحاء الرقعة التي نجلس فيها... تجول أنظارنا طويلاً في نصف الفضاء الكوني المترامي أمامنا بين زرقتي السماء والبحر الناصعتين.

في أقصى نهايات أنظارنا، نحو اليسار، تقع سواحل أستراليا التي نكاد نلمح قطيعاً من الكنغر على مقربة منها. على اليمين، يلتوي شرق أفريقيا الذي نكاد نسمع ضجيج لغاته الساحلية اللذيذة.

وفي الأمام، لا شيء غير الأفق الناعس التي تحاول أنظارنا أن تنزلق خلفه، ملامسة كروية الأرض، لتهرول باتجاه تخوم السويد ومملكة النرويج.

تجلسين قُربي بهامتك الملوكية وشعرك التاجي. تفوح منك رائحة بخور عدني عارمة، تتخللها شذرات من عطور فرنسية فاخرة تتسرب من معتقلاتها كلما تنزل أصابعك قليلاً، أو عندما تحركين رأسك باتجاه ما...

أحكي أمامك كل سخافات الدنيا، وأمتع ما يفرزه عبث حياتنا من فكاهات مرعبة. أضحكك وأضحكك وأضحكك. أضحكك ساعات طوال حتى يسيل بريق عينيك غزيراً منهكاً من الثمالة. لعلي لا أبتغي غير إعادة الابتسامة التي غابت عن شفتيك الرقيقتين منذ أمد، أو ربما لم تلامسهما أبداً. لعلي لا أصبو لأكثر من بسمة رضىً على ثغرك الجميل، أيتها الملكة المسلوبة. أو ربما أبحث عن شيء آخر، شيء ما يشبه الحب، (أقصد، شيئاً ما أكبر من الود وأصغر من العشق). أو ربما أبحث في نهاية المطاف

عن شيء آخر لا أعرفه بعد: أكبر من العشق، أكثر من العشق، أقوى من العشق، أفتك من العشق...

أغيب لحظات بعدها، لأبحث عن «شروخ» اصطادها على التو الصيادون القادمون بقواربهم نحو المدخل الأمامي لصيرة، حيث يرتص بائعو السمك، يقرفصون أمام مفارش مشحونة بألذ شروخ وأسماك الأرض، تفصلهم زنابيل صغيرة، حجارة يتكئون عليها أحياناً، وفوانيس زيتية يزمعون البدء بإيلاعها. أحمل شروخك للشواء في «موفي» «مخبازة» مجاورة، أحمل أيضاً «ربيساً» من فتات سمك القرش المقلي، كومة من خبز «الرشوش»، عصير ليمون طازج و«هريسة» لحجية من الصنف الذي تحيبنه.

أفرش كل ذلك أمامك فوق طاولة صغيرة بجوار الصخرة التي نتكئ عليها، بعد أن أضع إحدى أغاني فيروز التي تفضلينها في المسجلة المركوزة أسفل طرف الطاولة. أضع أمامي إذا سمحتي لي، وجبة بشوكين المفضلة: بضعة «درازن» من محارات

«اللبوستر» وما إليها من النوع الفاخر، أنوي أن أتناولها بتأنٍ طويل.

تنتهي حينها لحظة الغروب، تبتعد طيور النورس عن الصخور المجاورة في اتجاهات مجهولة، ويبدأ ذلك الظلام الفضي المهيب الذي يغمرني بالإيمان.

- 3 -

... عفواً، اعذريني أيتها الفاتنة الصغيرة! لعلي غير قادر على تحقيق ذلك الحلم، أو حتى مرافقتك إلى مشارف شواطئ صيرة! لأن ثمة عساكر حمر العيون كثيرون، بملابس مدنية، يجلسون في نفس تلك الرقعة التي اخترتها للاحتفال بك، يحبون التجمع هنالك، ولأخذ الصور التذكارية... غير أنهم لا يحبون كثيراً أن تقترب المرأة من تلك الشواطئ...

- 4 -

ثمة، أيتها الملكة الوردية ذات الشعر الفاحم، بعيداً عن «طور الباحة» و«حوض الأشراف»، بعيداً عن «سوق الملح» وأطراف «الممدارة»، بعيداً عن

الـصـور الـتـذكـاريـة لـعـسـاكـر سـواحـل صـيـرة... كـاتـدرائـيـات ومـسـاجـد بـهـيـة، مـتـنـزهـات وشـوارع وشواطئ تغمرها الألحان البهيجة والشعر والمتعة، يكتظ بها الجمال والهدوء والحب، وتخلو كلية من ضوضاء العسكر.

ثمة، مرافئ مشحونة بالدفء والحرية والسفن الجميلة.

ثمة، بعيداً عن ديدان حفر «الصافية» و«حافة الدبع»، بعيداً عن أشلاء عشرات الكلاب المطحونة على طول طريق السيارات بين صنعاء وعدن... حدائق وقصور ومتاحف كثيرة أريد أن أراك تحدِّقين فيها طويلاً.

ثمة، أيتها الشاعرة الرقيقة، مواضع كثيرة أريد أن أراك تتسكعين فيها بجانبي: مرفأ «قاضي كوي» في اسطنبول ومقاهيه الطليقة ذات المقاعد الواطئة، الحي الأوروبي في نيويورك، ممرات هادئة في جزيرة مونومقاسيا في اليونان، مقهى لطيف «للشيشة» خارج قرية «نويبع» في سيناء، مطاعم أنيقة على

مشارف «مونمارت» في باريس، أجراف منزوية في شواطئ «سانت مالو» و«پوروس» و«طنجة» و«رأس الرجاء الصالح»، جبال جليدية مذهلة الجمال في أطراف بورتلاند في شمال غرب أمريكا، غابات مملوءة ببحيرات جميلة في شمال «تركو» بفنلندا، صخور ملونة في جبال «البتراء» نحت الأنباط في أغوارها مدناً ومآثر نادرة، طريق سيارات ريفي صاخب بين چيبور، حيث تمتد في الأعالي قصور الماردچا، وأجرا، حيث يتخلّد تاج محل، أو بالأحرى حيث يتخلّد العشق محفوراً في حجارة تاج محل، في عبقرية سنائه، في قصة غرامه، وفي العناق الخالد لضريحيه...

ثمة مقاهٍ متناثرة ارتادها بانتظام چان بول سارتر، سيمون دو بوفوار، بولينيير، كافكا، بوشكين، نجيب محفوظ، سلفادور دالي، بيكاسو، هيتشكوك، شارلي شابلن، چاك برل، چاك برانسنس... ستكونين سعيدة جداً باحتساء فنجان قهوة أو عصير مشمش في أحد مقاعدها. ثمة منازل عاش بها أراجون، شكسبير، كارل ماركس، ماري

كوري، أينشتاين، فيكتور هيجو، أرثور رامبو، أدونيس... ستكونين سعيدة جداً برؤية نفس ذلك الضوء وسماع نفس ذلك الصمت الذي ترعرعت أقلامهم في أكنافه.

ثمة كرنڤالات ملونة مثيرة في ريو دي چانيرو وتايتي، شوارع طويلة هائلة في طوكيو تكتظ بأحدث المنتجات الإلكترونية. ثمة أكشاك مملوءة بالكتب النادرة والصحف القديمة ترتص على طول نهر السين من الحي اللاتيني حتى متحف اللوڤر. ثمة مقاه رومانسية في أماكن شتى من كوكبنا الأزرق، يأتيها الفتيان بخطوات حالمة خفيفة، حاملين ورودا أرجوانية يقدمونها لمعشوقات جميلات يلبسن فساتين بلا أكمام طوال فصول السنة.

نعم ملكتي المخلوعة! ثمة عوالم كثيرة ترقص بها قهقهات مشبعة بالحلم والعشق والحرية، لا تمارس فيها .... عندما تنقطع الكهرباء فقط، لا تدخل فيها المرأة البحر مغمورة بطَنٍّ من العباءات، لا تتحدث فيها مع الرجل بحضور شهود

القبيلة، ولا تطرد من عشقها الزوجي عند الطلاق حاملة «بُقشها» وكراتينها ككلبة مجروحة طريدة...

ثمة عوالم كثيرة أحلم أن أستنشق رائحتك في أرجائها طويلاً.

أكتوبر 2000

سـلـوى أبـو مـديـن

(السعودية). مجموعتها الأولى تحت الإعداد. نشرت العديد من القصص في الصحف والمجلات

أحلام ممزقة

كان حلمها أن يكون لها بصمة في تاريخ الحياة، ومجد عريق تُذكر به.!

استطاعت بمهارة وذكاء جمع نقود معدنية واشترت بها لوحة خشبية وألواناً زيتية.. ووقفت أمام بحر ثائر متلاطم الأمواج، حاولت ريشتها أن تصور روعة احتضان الشمس للسحاب الأبيض.

ولكن وجدت محاولاتها باءت بالفشل الذريع

لأنها انتظرت تلك الفرصة والأحلام التي داعبتها منذ سنين لتصبح في عالم أضواء الشهرة. لم تكن أناملها تعتاد مهارة مسك الريشة والتلاعب بالألوان.!

وانتابها الحزن والألم وتقوقعت في حجرتها الصغيرة وهي تحمل هموماً مغلفة بمرارة اليأس.. وفي صباح اليوم التالي عاد الأمل إلى مجرى حياتها من جديد.. فأسرعت تخرج من حجرتها.. مهرولة وتقف أمام باب طويل. كانت مكتبة الحي مغلقة حين ذاك.. ولكنها أخذت تنتظر وبصيص الأمل يكبر معها.

في حين أخذ العامل يسرع بفتح أبواب المكتبة، وها هي دخلت، وأخذت تفتش بين أقلامها المتناثرة الملونة، وأوراقها الكثيرة، وفجأة شع وجهها بنور غير عادي، عندما أمسكت بقلم أزرق ووريقات قليلة بيضاء، وقدمت للعامل نقودها المعدنية، ثم خرجت راكضة..!

ثم تكن تعلم إلى أين ستقودها قدماها.. ولكن كل ما تشعر به أنها تريد أن يكون لها شأن آخر، ولكن... هذا ما غفلت عنه..!

أسرعت تسابق الريح وهي تقترب من ذاك الشاطئ ذي الرمال الذهبية، وأمواجه البالغة الزرقة، اقتربت منه.. كانت أمواج البحر حين ذاك ترتطم بها فيرسل رذاذها المتناثر على وجهها تارة وعلى وريقاتها البيضاء التي أمسكت بها، أخذت تنظر إلى الأفق البعيد، وكأنها تلوح له.

مدت ببصرها إلى زرقة البحر وصفاء السماء وهمت بكتابة حروف، وحاولت أن تنسج منها كلمات لعل الحظ يحالفها لتكتب حكايا من وحي الخيال.. في بادئ الأمر اعتقدت أن الأمور ستساعدها.. ولكن خذلتها للمرة الثانية، وانسفحت دمعة وهي تنظر إلى المدى البعيد. وأخرجت زفرة طويلة من صدرها المتعب وألقت بورقها وقلمها في عرض البحر ليبتلعه، ويبتلع معه أحلامها.

عادت إلى منزلها بخطى متثاقلة، وأحلام منكسرة، في لحظات سكونها الحزينة، وهي تقبض على وسادتها بكلتا يديها الصغيرتين.. سمعت قرعات خفيفة على بابها.. فكان ساعي البريد الذي

قدم لها خطاباً مغلفاً.. عندها لمعت عيناها فرحاً، وأمسكت بالخطاب وفتحته.. ولكنها لمحت سطوراً متوازية بلون أسود كادت أن تقرأ حروفه، لكنها لم تفلح في فك رموز كلماته المتوالية، بيد أن هناك أملاً يلوح لها أن ثمة فرجاً حمله خطاب ساعي البريد.

سرقت الفرحة رقادها، وانتظرت تباشير الصباح.. وأسرعت تركض نحو المكتبة.. وانتظرت وصول العامل.. شعرت عندها أن الزمن توقف فجأة في تأخر وصول عامل المكتبة.. وما أن رأته مقبلاً حتى ألقت تحيتها برقتها المعهودة.!

وسلمته مظروفها قائلة: - اقرأ.. من فضلك..!

أمسك العامل بالخطاب، ونظر إليها وأومأ برأسه. فهمت عندها أنه أمي لا يستطيع القراءة..!

عادت الكرة تبحث من جديد على قلم ملون وأوراق وردية، علها تجد في بحثها ملامح السعادة التي تنتظرها قريباً.!

وخرجت.. بآمال عريضة تحملها في صدرها. كتبت أول كلماتها في ورقتها الأولى، وشعرت حينها

بسعادة بالغة، فقد يتبدل مجرى حياتها، وأنهت صفحاتها بتعابير قصيرة ترمي إلى معان بعيدة..!

حملت حروفها المنسوجة بمشاعر الفرحة، وقدمت أوراقها فوق هاجس المجد الذي أخذ ينتاب حياتها في كل حين.

كانت الفتاة قد هجرت أروقة الكتابة منذ أمد بعيد.. ولكن الحنين إلى الشهرة أكسبها شجاعة وإقدام حتى باتت تقضي ليلها وسط أوراق متناثرة.. فوق وسادتها الصغيرة، التي تخلد للنوم فوقها، وتغمرها فرحة لم تعتد عليها من قبل.!

حتى جف حبر قلمها، حملت الصغيرة أوراقها بقلب تعلوه ضربات.. وقدمته إلى دائرة العمل الإبداعي في مدينتها..!

وسرعان ما احتضنتها الشهرة وألقت الأضواء عليها.. وأخذت تخطو خطوات واثقة نحو المجد.. الذي طالما حلمت به. وأصبحت ذات شأن هام.. وحققت ذاك المجد الذي راودها في الحقيقة والخيال.!

أسرعت اللحظات. وأخذت الشمس تودع المكان

وتعانق موج البحر المتلاطم وقرصها يختفي شيئاً فشيئاً.

أخذت تنظر لمغيب الشمس الذي عكس لوناً قرمزياً على صفحات موج البحر الثائر، وهي تقبض بيديها على وريقات بيضاء، وقلم حبر أزرق وسط دموع منهمرة، وأحلام ممزقة.

محمد الدخيل

من مواليد 1967 (السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

البصقة

- مااااااء مااااااء

فوجئ بهذا الصوت الغريب.. كان يظن أن الأغنام لا يسمح لها بدخول المدارس عادة، لكنه أقنع نفسه: «حسناً.. ربما كان لهذه الماعز بالذات واسطة»! واصل شرحه.. بعد قليل عاد الصوت أقوى مما كان.. جال ببصره في وجوه الأربعين طالباً المكدسين أمامه في غرفة لا تتسع حتى لأنفاسهم.. أحدهم كان يعبث

بأنفه.. تجاهله واتجه صوب الجهة التي جاء منها الصوت.. صوب نظره نحو الطالب الذي ظنه مصدر الصوت.. وبَّخه ببعض الكلمات، لكن الطالب أقسم أنه لم يكن مصدر ذلك الصوت.

- ولكن من مصدره إذاً؟

عاد الطالب ليقسم من جديد أنه ليس هو وأشار إلى باب الفصل القريب من كل منهما موضحاً الصورة لمعلمه:

- أحدهم كان يفتح الباب قليلاً ثم يدخل رأسه ويصدر الصوت ثم يتراجع.

فتح الباب.. وجد مجموعة من الطلاب يقفون خارج فصلهم.. ربما كان معلمهم قد أخرجهم من الفصل لعدم قدرته على احتمال مشاغباتهم.

- هل رأيتم الطالب الذي كان يفتح الباب ويصدر الصوت؟

أجابوا وقد علت وجوههم ابتسامة خبث:

- كلا.. لم نر أحداً.

كان يعرف أنه واحد منهم، لكنه لم يكن راغباً الدخول في مشكلة جانبية تشغله عن درسه.

عاد إلى الفصل وهو يهز رأسه ويحوقل.. كان الطلاب في حالة من الهرج والضحك.. حتى النائم منهم كان قد استيقظ.. بدأ يحاول تجميع خيوط اهتمامهم، وشدهم إليه ليعود إلى درسه مجدداً.. بمجرد أن بدأ يشرح عاد الصوت من جديد.. صوب نظره نحو الباب الذي كان قد بدأ يعاود الانغلاق.. لم يكن من الممكن تجاهل الصوت والاستمرار في الدرس، فقد كان أنظار الطلاب تتجه نحو الباب ثم تعاود النظر إليه وكأنهم ينتظرون ما سيفعل.

اتجه مسرعاً نحو الباب.. وجد أحدهم بالقرب منه.. توجه إليه بالتوبيخ، ثم أخبر أحد الإداريين الذي كان يمر صدفة بالقرب منهما بما حدث وسط إنكار الطالب وأيمانه..

أشار الإداري للطالب أن يذهب بعيداً، ثم همس في أذنه:

- (مشكلتك يا أستاذ أنك تريد وضعاً مثالياً.. مَشِ الأمور.. لا تدقق كثيراً).

علت الدهشة حاجبيته، لكنه لم يرد.. دخل الفصل، وعاد يحاول مجدداً إحياء ما مات من درسه.. نظر في وجوه طلابه.. كان النوم قد بدأ يعاود الهبوط على الكثير من الوجوه المغتسلة بالكآبة أمامه، بعدما أيقظهم للحظات ذلك الموقف الطريف!

- هه.. من يقول لي كيف يجمع الاسم الثلاثي ساكن الوسط جمعاً مؤنثاً سالماً إذا كان الحرف الأول منه مكسوراً؟

في نهاية اليوم الدراسي.. حين خرج من المدرسة.. كان الزجاج الأمامي لسيارته مطلخاً بالطين والبصقات.. أما النافذة الزجاجية القريبة من موقع السائق، على يساره، فكانت تستقر في وسطها بصقة كبيرة صفراء تميل إلى اللون الأخضر.. تلفَّت يميناً ويساراً..

لم ير أحد حوله.. طأطأ برأسه.. فتح باب سيارته وركب.

اتجه إلى بيته.. كان شعوره بالانكسار وهو يسير بسيارته بين الطلاب والمعلمين متمنياً أن لا ينظر أحدهم إلى زجاج سيارته أكبر مما يستطيع احتماله.. طوال الطريق ظل يتحاشى النظر إلى البصقة المستقرة على زجاج سيارته قريباً من خده الأيسر..

حين وصل إلى بيته.. أوقف سيارته.. أخرج حزمة من المناديل.. بدأ بإزالة الطين من الزجاج الأمامي لسيارته أولاً، ثم وضع بعض المناديل فوق البصقة وأخذ يحاول إزالتها.

حين دخل البيت.. شاهد طعام الغداء قد وضعته زوجته على المائدة.. تحركت بعض الثعابين في جوفه.. تصاعدت إلى أعلى.. اتجه مباشرة إلى الحمام.. دفع ابنه الصغير الذي تعلق بأذياله بعيداً.. أغلق الباب بعنف، وبدأ يتقيأ.

فــــــــارس الـهـمـزانـي

من مواليد 1978 (السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات. مجموعته الأولى تحت الطبع.

عطش

فتح نافذته المطلة على أنهار الرمال اللؤلؤية.. يترقب الرياح بعيون بلهاء مستقبلاً غموضاً يلهث قادماً من الشمال.. ربما الأمطار وربما الأسفار.. هي السماء تنتظر هذه الأيام بلهفة العاشق وبسرعة البارق؛ سحابة بيضاء تكسب طعم الحنان برائحة الحرمان!

.. هناك بين ثنيات الأمل.. خرج من كهف

مهجور ممتطياً حزنه؛ راكباً همه على حصان شوقه، بلجام صمته!

قائلاً: جئتكم!

محطماً أعاصير الخضوع؛ كاسراً تهم الجوع؛ مطفئاً إنارة الشموع.

يستجوب الأرض بأسئلة مبهمة خارجة عن دائرة الحلول.. تجمع بين البراءة العذبة؛ والحنين الشجي.. يقلب بين الحين والآخر شتاتاً متبعثراً نموذجاً للمتبلدين الفارغين.. يعرف أن السماء لن تمطر ذهباً، ولكن قد تمطر شيئاً آخر لا يعرفه في زمن الجفاف! يسايره العطش في جوف الأنهار، وبين البحار، وتحت الأمطار!

ينتظر حناناً تسكبه السماء. نيزكاً ملتهباً! يفتت الوعود؛ يمحق القيود؛ يذيب عقم الجمود!

بعيداً عن الواقع سحب بساط مدخل بيته الطيني ليرحل قريباً.. يريد رؤية النعيم عن كثب؛ ليرى السعادة بوضوح الشمس.. توقف عند بقعة

صحراوية تحيط بها الزهور والأشجار.. تلفت ودخل بحذر.. صوت قدميه يبدو كمقطوعة غنائية.. سقط نظره على وردة تفوح أروع الروائح.. تجذب الولهان بتقاسيم الألوان..

تدور حولها نحلة.. لا تقربها أبداً! وتمتص رحيقها من خبز يابس مفتت تكدست عليه أكوام النمل الأخضر!

تبحر به الرياح مجددة سيرها نحو قافلة الجنون.. تحط رحالها على شاطئ من أحلام في جزيرة الأوهام؛ وهو يقرأ تراتيل الكتمان.. يحمل مركب شعاره سيفان مغروسان في قلب ينزف دماً بلا لون! تضرب الموسيقى جذورها في أعماق هواجسه! «لابد أن أجد ما أريد» يبحث عن طائر فقده.. أثناء غربته بين أهله.. بين الأعشاب والهضابق.. تطرب حمامة مسامعه؛ يتتبع بين الأشجار الهديل الشجي.. كفتاة هائمة تتحدث بحرية.. بين الأغصان وجد ثعباناً يلتهم نصف الحمامة وهي تبتسم في صمت الحملان!

ترجل في شوارع المدينة بين أضواء القناديل..

عله يجد ما يريد.. في نشوته العارمة مرت سحابة سوداء تحمل الرعب في طياتها.. ارتعدت وبرقت وكشرت عن أنيابها بقسوة همجية.. تترقب خطواته الوحشية عمياء.. دمرت متعته بالورود اليانعة وهي تسحقها مفجرة عروقها الحريرية.. وهي الزهرة التي تطلب من قاطفها يداً حانية تعاملها برقة الأطفال.. لا يعرف لماذا هو محروم.. حتى من النظر إلى ساعة معصمه!

أغلق نافذته بعد أن أصابته قشعريرة شتاء يناير ابنة العواصف والأمطار المتسلطة.. استلقى على سريره الحديدي يستعرض جزءاً من ذكرياته الحميمة.. علها تزيل كآبته؛ تدفن بؤسه.. فجأة.. ظهرت سحابة سوداء في سقف غرفته!

وفـــــــاء الـعــمــيــر

(الـسـعـوديـة). نـشـرت العديد من القصص في الصحف والمجلات.

مكابدة

إكليل ورد يضيء في عيني الفجر.. كان ذلك يعني حتماً أنني لا أفتر عن البحث حولي أدور كعصفور يخترق الأسوار مرغماً بمنقاره الصغير.. أضرب قاعدة الطاولة بإصبعي أشعر أن ثمة حيرة تخفق في صدري.. أتوه داخل أحداقي.. لا شيء يهم..

هذه النسمات التي تدثر حنيني الخافت تنسحب

بهدوء وهي تلمح شفق حزن بدائي يعرّي مدائن الفرح بقسوة كئيبة.. أنسل إلى كتابي.. أفتح صفحاته.. وأدس رأسي الصغير.. تقفز عيناي فوق السطور لكنني لا أعرف ما تحتويه.. لا أفكار الآن تقرأ ما في عقلي، لا أفكار تشغلني.. ألم يقل أنني تافهة.. وأن لا فكرة جريئة حرة تنبعث من خيالي.. ألم يتحدث منذ قليل كملك متوّج على عرش الواقعية المضنية..

ألم ينظر إلي بسخرية وأنا أتهيأ لموعدي عند الخياطة.. ألم تفتر شفتاه عن ابتسامة منطفئة وهو يتجاوزني إلى الخارج وقد ترك في المكان رائحة كلماته الميتة..

ماذا يبغي مني أن أفعل حقاً؟ وهذا الكتاب الذي ترتقي صفحاته المساحات الفارغة من رأسي ينبئني بأن الحياة لا تحتمل فكرة ساذجة يكوّنها عني دون تحفظ كما لو كنت طفلة لاهية.. حتى الأطفال لديهم ما يجعلهم رائعين في وقت ما.

أرمي بالكتاب جانباً.. لا يجب أن آبه

بكلماته.. لا يمكن أن أعول كثيراً على أفكاره المتحاملة وهو ما هو؟!.. لم أره منذ مدة طويلة يطالع شيئاً مهماً سوى الصفحة الرياضية التي ينكب عليها تماماً كما لو كان سيقدّم فيها اختباراً مصيرياً.

وما هي تلك الأفكار التي يتحدث حولها وقد جعل منها مقياساً لثقافتي الزائلة!!

إنه يتحدث في تعاظم عن المبادئ العامة للاقتصاد العالمي.. ياله من موضوع كئيب ولا طائل من ورائه.. فما لنا واقتصاد العالم ونحن نعيش في شقة مستأجرة.. ونركب سيارة نسدد ثمنها بالتقسيط.. راتبنا لا يصمد إلى نهاية الشهر، وأنتظر دوري لاستلام أموال الجمعية من أجل تأثيث الشقة!!.. أنظر إليه وأنا أتنهد في صمت محرق.. وأبتسم له مرغمة فهذا يشعره بالفخر وبأن كلماته لها تأثير كبير على تغيير قناعاتي.. كيف يمكنه أن ينسى؟

استرساله في الحديث حول هذا الموضوع بالذات يجلب لي الكثير من الهم والغم.

ويتزايد شعوري بوطأة الحياة علينا.. بل إنني أحياناً أنظر إليه تلك النظرة التي تحمل في طياتها شعوراً خفياً بالندم لزواجي من إنسان معدم!!

في ذاك المساء عندما كنا جالسين أمام شاشة التلفاز نطالع برنامج مسابقات ملكة جمال العالم.. توقف هازئاً عند ملامح جسدي وراح يتحدث حول مقاييس الجمال عند المرأة.. ألهبتني نظراته غضباً وحنقاً.. انتظرت حتى انتهى ثم رحت أذكر مقاييس الجمال عند الرجال وأنا أغوص بنظرتي الساخرة في كرشه المنتفخ ككيس ضخم معبأ حتى آخره بأواني الرز الممتلئة والتي لا يرضى له بديلاً ثم تزحلقت نظراتي على صلعته اللامعة بتهكم قال وهو يتحاشى نظراتي «الرجل ما يعيبه غير جيبه» أجبته وأنا أفكر في جيبه الخاوي». والمرأة ما يعيبها إلا أخلاقها.. ألا تراني أصرف وقتي كله في القيام بشؤون منزلك ورعايتك والعناية بأطفالك؟ كل هذا لا يشكل لديك أدنى أهمية حتى تعمد إلى مقارنتي بفتيات تشاهدهن في التلفاز لم يقفن لحظة واحدة في مطبخك! أنت ناكر للمعروف وذلك شأن الرجال

جميعاً، هزئ من كلماتي غير أنه لم يظهر ذلك علانية وارتخت ذراعه حول عنقي في ود وهو يبتسم ابتسامة خفيفة ليهدئني لكنني لم أهدأ لأنني شعرت أن يتعمد إذلالي وإهانتي.. وأن حركته تلك إنما كانت تأكيداً لفكرته عني من أنني سطحية التفكير ولا أحمل أدنى مستوى من الثقافة!!

أتناول الكتاب من فوق الطاولة وأتصفحه بامتعاض.. اقترب موعد عودته من سهرة أصدقائه وسيبدأ في مناكدتي.. عليّ أن أكون محاورة جيدة وألا أتركه ينال من تفكيري هذه المرة!!

عبدالرحمن
ابن سلطان
السلطان

من مواليد 1979 (السعودية).
نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

يوم كفن متحرك

4.40 فجراً.

بالرغم من النافذة المفتوحة على مصراعيها والمروحة الكهربائية التي تعمل بأقصى طاقتها؛ إلا أن أمواجًا من حرارة حارقة تسري في عروقي الضيقة, كما أن الغدد العرقية تعمل بكل جهد ونشاط ,حالة من القهم الذي أعيش لاتزال ترزح بثقلها عليّ. وأنا ممزق ومرّمي في فراشي الوثير كخرقة بالية، صرت

أكره هذا المسمى بـ(النوم)!!.... متى تطلع الشمس لتنقذني من هذا المأزق الصعب.

6,59 صباحاً.

لم أصلّ الفجر. خيوط ذهبية تتسلل إلى غرفتي بدون إذني، أتذكر الليلة الماضية فأشعر برغبة بالبكاء الحقيقي ولكنني لا أستطيع!. قمت وكل عضوٍ في جسدي يصدح بالكسل. نقرت الصلاة.

7,13 صباحاً.

أهرول باتجاه غرفة الطعام لكي أتناول طعام الإفطار ,فهو يوضع ما بين الساعة السابعة والسابعة والربع فقط!!. دوامة لا تنتهي من نظام صارم جرّ علينا عدداً هائلاً من المصائب التي لا تعد ولا تحصى. أجد أخي الأكبر يوسف وهو يرتشف كوبًا من قهوته المرة. أين الباقون.... لعلهم ذهبوا لقضاء بعض حوائجهم المتأخرة.... كيف ذلك وأغلبهم عاطل

عن العمل !!. أجلس والهدوء يسبقني، أستقبل حديثه الجاف ببرود اعتدت عليه.

- صباح الخير.

- صباح النـ... النور.

- هل نمت جيداً؟

- نوعاً ما.

- لدينا عمل كثير اليوم.

- لا مشكلة...... ولكن يجب أن أزور الوالد في المستشفى.

- لن تحتاج إلى ذلك.

- لماذا.... هل نقل إلى مكان آخر؟

- ..... نقلته الملائكة إلى مثواه الأخير.

-.....

- توفي فجر اليوم.

- ......

12,50 ظهراً

الأنفاس تتلاهث والعرق يزداد لزوجة، أنظار حادة تتقاطع وأرواح هائمة تراقب الوضع من بعيد.

لم أستطع تحمل هذا الوضع الشاذ ، سحابة من كآبة كاذبة تخيم فوق رؤوسنا المكسوة بالشعر الأسود فقط. الكل ينتظر الفرصة لينقض على الفريسة، لم أستطع تصور أن لكل شيء نهاية. إن أبي ذلك الجبار المرعب سوف يوارى الثرى بعد قليل، اقترب مني خالي سعد ثم همس في أذني اليسرى:

- لابد أن نسوي مشاكل الدائنين.

- ماذا!!.

- ألم تسمع مشاكل الدائنين.

- لايــزال كـفــن والــدي لــم يُــحــل..... أرجــوك ياخالي.... فقط لذكرى أمي......

- ..... إنهم يتشاورون.

- دعهم!!.

رائحة (اللِبن) ذات نكهة مميزة، فهي تنفض

الغبار عن الذاكرة المهملة وتذكرك بأن الإنسان مهما ارتقى وتطور فسوف يعود يوماً إلى هذه الأرض إلى هذا التراب.

ها هو الجسد الذي نزعت منه الروح يُرفع، يقفز أخي الأكبر يوسف و معه ابنه محمد - الذي سميّ على اسم والدي - يتلقف الكفن الأبيض، يضعه باللحد المظلم، يحل جزءاً منه، يوجه وجه أبي نحو القبلة، حركات لا إرادية تحكم انتظام الموقف، يبدءون برصف اللبن وإغلاق الفجوات بشيء من الطين اللزج، يخرجون من القبر المريع، بدأ الناس بهل التراب، ذُرفت دمعة من أخي الأوسط خالد ولكنَ لا أدري هل هي على وفاة والدي أم على زوال الامتيازات التي كان يتمتع بها فهو المدير التنفيذي لمؤسستنا الكبرى منذ أن تقاعد الوالد المبجل - إجباريًا - بعد الجلطة التي عصفت به قبل أربع سنوات.

ماذا يخبئ القدر لنا نحن أبناء أبي يوسف العظيم؟. يبدو أن الحياة كما قيل (قديمًا يوم لك...... وأيام عليك)، كما أن الساعات القادمة سوف تكون حبلى بالمفاجآت.

1,13 ظهراً.

ألقيت بجسمي المنهك جسديًا والجريح نفسيًا داخل سيارة أجرة كانت تنتظر شخص ما دخل المقبرة ولم يخرج منها.

- البحر....

- سوف يكلفك مبلغاً كبيراً..... البحر بعـ...... بعيد.

- لا يهم.

1,29 ظهراً

ما أوسع البحر وما أضيق الأفق، أتمدد على صخرة ملساء، قطرات من حزن حامض تتسرب من بين انحناءات جسدي المثقوب برصاص من القهر والذل المزدوج، يتجسد أمامي والدي الطاغوت كياناً من كهارب الضوء الفاقعة و المتموجة...... أبتعد عنه..... أهرب..... ألم يكفيه ذاك الجحيم الذي كنا نعيش فيه..... خمسة وعشرون عاماً من الضيم المتواصل....

- أنتم مجرد كائنات ناطقة..... ومن الدرجة الثانية أيضاً.

دومًا كنت وحيداً، مشرد الروح والمعنى، أعيش بلا رفقاء، أسير بلا أصدقاء.... لم أجد يومًا منْ يمسح أحزاني ويكفكف دموعي.... حتى دراستي الجامعية لم أفلح بها..... كنا نعيش وسط سجن بلا قضبان.... سجن من وهم كبير..... لا حياة اجتماعية لنا.... بكل بساطة لا شيء لنا.... كنت دائمًا شابًا مطيعًا للأوامر ومثالاً ممتازاً للابن البار الخانع للجميع..... ولكن: ما الفائدة..... صرت كالدمية الرخيصة لا تملك حق تقرير المصير!!

أدور بعصبية واضحة للعيان أمام هذا البحر الفتان كما يدور حيوان كاسر سقط فجأة في فخ مميت، أضحك، أبكي، أئن.....

رائحة نفاذة تخترق جدار الصمت الثقيل، رائحة كريهة لم أتبين مصدرها، ولم أدرك حقيقتها إلا متأخراً، أتأمل محيطيّ الضيق وقد تحولت إلى هيكل عظمي منخور باهت الألوان، أحاول استنشاق نسيم

البحر ولكنني أحس بضيق في التنفس، ريح تنطلق جهة الشمال.... ريح متوحشة يصاحبها مطرٌ يطرد الجمهور القليل عن الرصيف الصخري. قررت العودة إلى المنزل فالشمس لم يعد لها مكان في السماء.

7.00 مساءً.

- ترن ترن.

أقرع الجرس مرات عديدة، أضرب بكلتا يديّ ولكن لا أحد يرد، أرفس الباب بقوة لا داعي لها.

أليست تلك (مها)؟ - أختي الصغيرة - أرهف سمعي فألتقط صوت مواء ينطلق من حنجرتها، وأبصر دموعها البلورية تتحدر على خديها تحدر القطر على أوراق الزهر، وقد شحب لونها وانطفأ شعاع عينيها، إنها لم تبرح مكانها منذ علمت بالخبر!!. حاولت تجاهل وجودها فمررت من أمامها بدون أن أنطق بحرف واحد، سرت ابتسامة صفراء على شفتيها، لن أشعر بتأنيب الضمير، مجرد

وخزات قليلة سوف تنسى بعد حين، لم نكن سوى مجرد أخوة أعداء!!.

ألمح صورة الوالد تقف شامخة وسط هذه القاعة المثخنة بالجراح..... شعور بالغثيان ينتابني..... أتذكر ذهابه للحج قبل سنوات طويلة.... ملتفًا بملابس الإحرام البيضاء..... حج ولم يعطِ كل ذي حق حقه!!..... ألم يكن يشعر بثقل الكفن الذي يحمله....؟ لا أدري!!.

7.02 مساءً.

لم أكن أجرؤ على الاقتراب منها قبل ساعات قليلة والآن.... أقتحمها وقد خلعت ثوب الخوف الذليل .... أدخل غرفة والدي العتيقة، الباب مفتوح بشكل يثير الأسئلة!!. ما أجملها علبة من الأسمنت المطلي بالدهان الأصفر الباهت، قبرٌ حضاري، قبر بشباك وباب وجهاز تكييف وشيء من الإضاءة الكلاسيكية، رائحة الحجرة غير المألوفة تنشر أطيافًا من قلقٍ بشعٍ ووحشيٍ في آن واحد..... الأثاث

الخشبي القديم يرفض وجودي هنا..... لماذا أشعر بالانقباض وسط هذا السنديان الجنائزي؟. أين آلام النزع الأخير وشدائده؟. أم أنها صُفرة الموت هي من يسيطر على هذا السرير الشاغر؟. هنا توقف والدي عن الحركة قبل أربع سنوات!!.

خرجت من الغرفة أجر أذيالاً من الهزيمة الوقحة و إذ بأخي خالد قد انضم إلى جوقة البكاء الدميم. أخاطبهم بجسارة لطالما افتقدتها:

- هل مرّ السيد (موت) من هنا؟

- .....

لم يلتفت أحدٌ منهما، أكمل حديثي ذي القطب الواحد:

- يبدو أن أعوانه قد تكاثروا في الفترة الأخيرة..... أشفق على حفار القبور..... فلقد أرهق كثيراً!!.

يبدو أنني متعب جداً، لابد أن أخلد للنوم، أتسلل إلى غرفتي.... باردة رطبة كما عهدتها..... ها قد توقف قطار الليل البهيم في محطته الأخيرة,

لابد أن يواصل المسيرة، لم يعد له مكان هنا، ضحكت بشدة عندما علمت بأن رصيفه كان بركة من الدم الإنساني الحار وأنا الراكب الوحيد!!.تمددت لأنام، لا أشعر بالنعاس ولكنني أحس بجبل من الإجهاد العقلي سوف ينهار فوق جسدي الوضيع إن لم أنم الليلة!!

10,10 ليلاً.

استيقظت فجأة تعبًا، أكثر تعبًا مما لو كنت أحفر قبوراً لأهل هذا المنزل المشؤوم، ظلمة فحمية تتسكع بين جدران غرفتي الواسعة نوعًا ما، أقوم والهيجان يسبقني كغول أسطوري انقرض منذ زمن طويل..... أكسر تلك التحفة النادرة..... أرمي..... أقذف زجاج نافذتي... ها قد انتصرت في معركتي الدونكيشوتية!!

أتسلل من غرفتي - أرض معركتي الكبرى - وقد تهلل وجهي وانبسطت أساريري. هل هو الإحساس بسلام ما بعد الألم أم مجرد شعور مؤقت؟

أبصر أخي يوسف وقد انتصب في منتصف قاعة الطعام وعرقٌ غزيرٌ ينزف بشدة من مسام وجهه المرهق، فتنقلب سحنتي وتتغير ملامحي.

- أين كنت؟؟

أتجاهل السؤال المتوقع، فأقلب نظري في التحف التي تصطف بكل شموخ وعزة بين أطراف هذه الحجرة الفارهه.

- أكرر السؤال .... أين كنت؟

- .... كنت هنا.

- .... المهم.... المحامي ينتظرنا غداً بعد صلاة الظهر لكي نبدأ في تصفية التركة.

- هكذا وبكل بساطة.

- ليذهب كلٌ منا في طريقة!.... تصبح على خير.

- .... وما طريقي أنا؟

أصب جام غضبي على قوقعة الزمن التي تمضي ولا تعود.

4,39 فجر اليوم التالي.

أدركت أنني جسدٌ بلا روح. أنني عقلٌ بلا قلب، أخرجت ورقة مالية خضراء مزقتها ثم بصقت عليها بحركة مسرحية تلفت الانتباه، اغرورقت عينيّ بدمع حزين مالح، كم كنت ساذجًا فأنا ميت منذ أمد طويل جداً، لم أكن سوى كفنٍ متحرك بلا خيوط!!.

جـمـعـة فـيـاض الـعـنـزي

مـن مـوالـيـد 1975م (السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

امرأة الأعمى

لم تهدأ حركتها منذ الصباح، تطارد الدجاج والماعز، تملأ الزير بالماء الذي تغرفه من خزان كبير كان في الأصل لسيارة صهريج صغيرة، وتدخل المطبخ لتخرج وهي تحمل الآنية فتلقي بها في زاوية الفناء وبعد أن تجلس على صندوق خشبي صغير تشرع في غسل الأطباق، وتدوي جلجلة الأواني المعدنية وهي تغسلها بعصبية.. تظل تعمل وكأنها آلة جبارة وسريعة.

وهي مع ذلك لا تكف عن الصراخ، تصرخ على الدجاجة التي لم تضع بيضاً منذ أيام، وتشتم الديك الذي يقفز برعونة على الأطباق ويبعثرها في التراب، لكن الحظ الأوفر من الشتائم والصراخ دائماً من نصيب الرجل الهزيل نصف العجوز الذي يجلس على حصير أمام الكوخ مسنداً ظهره إلى جداره، والمرأة تتأسف على حظها العاثر الذي جعلها زوجته وتطلب منه بعصبية أن يظل هادئاً في مكانه ولا يتجول بعصاه في أنحاء مملكتها الصغيرة لأنه يعطلها عن عملها ويفسد ما تشقى بإصلاحه، أما هو فيتلقى صراخها بابتسامة هزيلة ماكرة لا تكاد تفارق وجهه الصغير المحاط بغابة من الشعر الأبيض والأسود، وعينان مطموستان قد كفتا منذ زمن بعيد قبل أن يتعرف على خديجة ويتزوجها، ولا تختفي تلك الابتسامة مثلما أن زوجته لا تتوقف عن توبيخه، إلا أنه أحياناً يفقد السيطرة على نفسه فيهتف بأعلى صوته: – مجنونة..

فيزداد هيجانها ويتعالى صياحها الهستيري وهي تهرول في المنزل الواسع المترامي المبني من

الخشب والملقى وحيداً على مقربة من الطريق الصحراوي، والمنزل يبدو كبيراً جداً على امرأة تسكن وحيدة مع زوجها فهو يتكون من سور خشبي واسع قليل الارتفاع مبني على مساحة مربعة، وتنتظم بداخله في الجزء الغربي منه حجرات كثيرة تهدمت جوانب بعضها، فهذا المنزل ليس سوى مستودع بدائي كان فيما مضى لأحد التجار بناه في هذه البقعة المقفرة بالقرب من الطريق الصحراوي الذي تسلكه الشاحنات، ثم هجره منذ سنوات فاحتله الزوجان واختارا حجرة واحدة صغيرة وضعا فيها كل أمتعتهما، وأخرى اتخذاها مطبخاً. وخديجة التي لا تتوقف عن العمل ذات جسم نحيب وأطراف دقيقة إلا أنها مازالت تنبض بالحيوية. ويصعب التخمين بعمر المرأة في ظل التناقض الغريب بين جسمها النحيل الممتلئ في بعض الأجزاء يشي بالأنوثة والشباب وبين وجهها الجاف ذي اللون الأغبر.

كانت الشمس قد بدأت رحلتها إلى الغروب وألقت الحجرات المتراصة على الفناء الممتد أمامها ظلاً طويلاً، ونسمات خريفية أخذت تهب من الشمال

أغرت الأعمى فراح يتجول في الفناء بعصاه الغليظة. وفي هذا الوقت جلست خديجة متربعة على منضدة متهالكة مرتفعة أمام المطبخ تعالج بين يديها حبوباً تنقيها من الشوائب. نادى الأعمى بصوت مبحوح:

- خديجة، خدّوج يا حرمة.

لم يسمع جواباً، لكنه يعلم أنها تجلس الآن أعلى المنضدة تعد شيئاً للعشاء ثم تساءل وهو يقرع عصاه بحافة المنضدة:

- عدس أم أرز؟

- أرز.. بطيخ، المهم أنك ستتعشى!!

تدرج الأعمى ماشياً وهو يحرك العصا أمامه ملتمساً طريقه إلي الحظيرة، ثم أمسك بالماعز وقال رافعاً صوته في حبور وهو يتحسس بطنها:

- أراهن يا حرمة أنها ستضع توأماً متى ولدت.

ولم تعلق المرأة على كلامه، فأفلت الحيوان وقد اجتاحه انزعاج لتجاهلها المستمر له.

ثم نادى بتوسل:

- خديجة أعطيني ماءً..

وأخيراً جاءه صوتها الحاد صارخاً:

- وأنت ألا تعرف مكان الزير...

- يالسوء معاملتك لزوجك؛ الطيب المسكين ياخدوج.

- أنا المسكينة لأنني زوجتك أيها الأعمى الشرير.

غاب قرص الشمس تماماً مخلفاً في الأفق ألواناً دامية مهيبة، وتجاوب نداء الدجاجات وهي تأوي إلى مجاثمها، وكأن المساء قد فرض بقوة سحرية غامضة سكوناً واستسلاماً على جميع الكائنات، كانت خديجة تطهو الأرز بهدوء، والأعمى داخل الكوخ يجلس على بساط رقيق، ومع حلول الظلام كان كل شيء ينعم بسكون شديد، إلا أن صفير الرياح وأصوات الثعالب التي تترامى من أطراف الصحراء، أصوات ضئيلة متقطعة تبعث على الوحشة، وقد ازداد هواء الصحراء برودة مع هبوط الليل بيد أن رائحة الأرز المطبوخ تشيع في النفس شعوراً جميلاً

بالدفء والأمن.

وفي داخل الكوخ كان الأعمى قد انتهى للتو من سرد آخر حكاياته الخرافية بعد أن شبع من الطعام الساخن وعندما انقلب إلى فراشه قال لخديجة التي كانت تستمع لحكاياته بدهشة واهتمام:

- هذا المصباح مازال مشتعلاً! أطفئيه يا خدّوج لتنامي.

همست:

- سيصبح الظلام شديداً ولن أتمكن من رؤية ما أمامي.

قال وقد أطلق ضحكة مرحة:

- تحسسي الأشياء بيديك كما أفعل أنا.

قامت إلى المصباح المعلق رفعت زجاجته قليلاً وصوبت شفتيها إلى لسان اللهب المتراقص وهي تنفخ فيه: هف هف. فاحلولك المكان بلون كالكحل.

خطت خطوات حذرة وهي تدنو من الفراش تتحسس الفراغ بيديها، ولعلها تعثرت بجسم ما

منصور بن عبدالعزيز المهوس

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

واشرح لها...

تسربت هذه الكلمات في منحدرات أذني اليمنى ومنعطفاتها، اخترقت غشاء طبلتها، امتصتها جمجمتي ناصعة البياض:

- هذا محمد الذي يجيد أبوه التطبيل.

رد خالي عليه:

- نعم.. لدرجة أن تطبيله يشرخ الزجاج.

انجذبت عيناي الصغيرتان إلى خالي، استفزني العجب، أردت أن أسأله عن مهارة أبي في التطبيل، من أين له تلك؟! لكنه انصرف قبل أن أسأله.

(يجيد التطبيل) والله عجيب!! أنا أعرف أبي جيداً، لا يجيد هذا العمل، بل يترفع عنه، لم أره يوماً يحمل طبلاً ويقرعه، حتى في مكتبته التي يمكث فيها طويلاً هي خالية تماماً من الطبل، آه.. أيمكن أن يمارسها بخفية مع أصدقائه والذي خالي واحد منهم؟ نعم يمكن ذلك، وربما هم الذين يوفرون له الطبل..

والله عجيب (يجيد الطبل)، أذكر أنه في كل سنة أنجح فيها يعرض علي بأن يشتري لي طبلاً خاصاً بالأطفال، آخرها هذه السنة عندما انتقلت إلى الصف السادس، وفي كل مرة أهز رأسي بالموافقة لكن أمي تستهجن الفكرة وتتمتم بكلمات مبهمة.

(يجيد التطبيل) عجيب.. كلمة تلتهم قطع العجب المنتشرة في مستطيل الذاكرة. صحيح أنه أحياناً إذا كان فرحاً أنه يطبل على أي شيء أمامه:

فوق طاولة الطعام، على باب الثلاجة، وأحياناً على ظهري وأنا أمشي، ولا يحدث ذلك إلا عندما يخرج من مكتبته ومعه أوراق، أراها تضطرب بين أصابعه كالسعفة اليابسة، يأتي بهن إلينا ونحن جلوس في غرفتي، يقول لأمي بفرح يشبه فرحي بالأشياء الصغيرة:

- لقد حبكت الحروف في جسد هذه الأوراق حبكاً سيذهلهم، وبه أتفوق على المنافسين.. اسمعي.. اسمعي.

يهدر أبي.. فيتقافز إلى سمعنا صوت شرخ أكواب الماء الزجاجية، ألحظ أمي فإذا الامتعاض يسبح في خريطة وجهها.. يهدر أبي، لا أفهم من كلامه شيئاً.. لا يتشبث في أشواك ذاكرتي من حروف أوراقه إلا قوله: (صاحب المعالي.. صاحب السعادة) في الحقيقة كلمات أعجبتني.. لأن أبي ينطقها بنبرة صافية صادقة مفعمة بالهناء.. يزداد اهتياج أبي، ويزداد عمق الشرخ في الأكواب الزجاجية، فتتعمد أمي قرص أخي الصغير الخادر في

حجرها فينفجر باكياً، لكن أبي لا يتوقف بل يواصل متمتماً في نفسه ومتمايلاً، تتموج أمي تحت سياط من جمر لا أعلم مصدره، فجأة يضرب أبي الطاولة بيديه مطبلاً. متمايلاً.. مطوحاً رأسه يمنة ويسرة.. وعلى إيقاع تطبيله المنتظم يغني بصوت ممطوط: (واشرح لها عن حالتي..) ثم ينصرف...

امتد وميض عيني نحو أمي مستفهماً عن ذلك، لكن مساحة الامتعاض ماتزال رابضة في محيط وجهها.. لا أحب وجه أمي عندما يستولي عليه الامتعاض.. أتأمل وجهها فتنهرني آمرة لي بأن أكمل واجب مادة الفنية: رسم نخلة، فوقها عصفور وبجوارها نهر.. رسمت النخلة وخوصها باللون الأحمر، مباشرة نظرت إلى أمي فلم تقل شيئاً، تناولت اللون البني لأكفن به جذعها، فإذا أبي يدلف علينا مترنحاً بالفرح والأوراق تصفق بين يديه، لمح لون العسبان فصرخ متعجباً:

- عسبان النخلة حمراء، لا يمكن ذلك! أنت تخالف الطبيعة، يا ولدي كن واقعياً. هزت رأسي متأسفاً فواصل:

- يا ولدي اجعلها كما خلقها الله، ثم ما هذا العصفور؟ إنه جميل، لكن لماذا جعلت له رأساً؟ أما علمت أن ذلك لا يجوز؟ اطمسه، ولون العسبان باللون الأخضر.

ثم خرج قائلاً بنبرة يتدحرج حروفها خلفه:

- عسبان حمراء ورأس عصفور.. لا يمكن أن يجتمعا في لوحة.. رمقت أمي مستعيناً برأيها فقالت ونظراتها معلقة بمصراعي الباب:

- صدق أبوك.. كن واقعياً.

- ورأس العصفور؟

لم تزل نظراتها هناك ولم تجب.

استلقى العجب في باحة عقلي، لابد من طرح السؤال على خالي حتى أسيطر على الشرخ النابت في أوردتي، زارنا فسألته وعيناي تسرح مع نملة تتجة نحو قدمه:

- خالي.. أنت قلت قبل أيام بأن أبي يجيد التطبيل، ولم أره يوماً يحمل طبلاً ويقرعه؟

قهقه خالي في وجهي بعنف، تراجع تحت تأثير هزات القهقهة لجسده وتراجعت أمام زحف الشرخ نحو أعماقي، شاهدت النملة تدور وتدور مصروعة من صوت القهقهات، واصل خالي القهقهة، إيقاعها المنتظم يتناغم مع تطبيل أبي وغنائه:

– واشرح لها عن حالتي.

إبراهيم مضواح

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

وساوس

وقف أمام المرآة يتأمل هيئته بعد أن لبس أنصع ثيابه، لم تعجبه غترته البيضاء، قرر أن يستبدلها بحمراء، الحمراء أكثر ثباتاً... أعاد ترتيب القصائد التي سيلقيها في الأمسية، سأبدأ بهذه القصيدة، لا... لا، الأفضل أن أقدم مقطوعات قصيرة لأنتهي قبل أن يمل الحضور.. ليتني أصل مقر الأمسية وهيئتي كما هي الآن؟ أترى هل سيكون ضمن الحضور؟! لقد وعدني بذلك... سيحضر.

- يا وفاء.. وفاء...

- نعم.

- هاه.. شكلي هكذا مناسب؟

- لماذا لم تلبس الغترة البيضاء؟

- ترينها أفضل؟

- طبعاً، أفضل!.

- هكذا أفضل؟ قالها وهو يثبِّت العقال على رأسه.

- أفضل بكثير.. توكلت على الله.

- توكلت على الله.

قال يحدث نفسه مزهواً وقد اقتعد منصة الإلقاء، في هذا المكان أضمن أن أراه في أي مكان جلس... لقد وفى بوعده، إنه يجلس في الصف الثالث، إنه يلتفت إلى الحضور، وكأنهم قد جاءوا من أجله هو، لا يا صاحبي، لقد جاءوا هذه المرة من أجلي أنا، من أجل صديقك الذي يتفوق عليك بقدراته ومواهبه، في حين تفوقت عليه بمالك، لابد أنك تتمنى لو كنت مكاني، هذا المكان يا سيدي لا يُنال بالمال،

إنه يُنال بالمواهب وبالمواهب فقط، لقد أنصفني الزمن هذه المرة، لقد وقف إلى جانبك كثيراً، لقد اضطرني للجري وراء لقمة العيش، لتصبح أنت كما أنت، بينما تُسفح مواهبي على عتبات الوظيفة... هذا الزمن هو الذي جاء بك اليوم إلى هنا لتنصت كما ينصت الآخرون، وتسمعني كما يسمعون... هذه الليلة ليلتي، أنت - هذه الليلة - على هامش الصفحة التي أتربع في منتصفها...

كان المقدِّم يُعرِّف بالشاعر الموهوب.. ها قد جاء الوقت لتسمعني ترى هل سيعجبك شعري؟ لن أنشغل عنك بالإلقاء سأقرأ قصيدتي في عينيك... سأقرأها في ملامح وجهك المتورِّد.. رفقاً بكفيك من التصفيق، إنهما لا تحتملان هذه القسوة...

ترى هل تصفق إعجاباً بشعري، أم أنك تصفق لنفسك المغرورة أنت الأجدر بالتصفيق، إن كنت فهمت ما أقول... ترى ماذا تريد أن تقول؟ عجيب أن تكون أول من يُداخل في أمسيتي... حتى في أمسيتي تريد أن تخطف الأضواء مني، ألا يكفيك ما عندك من أضواء؟!.

بخطى ثابتة تقدَّم نحو المنصة، ليقول: لم أستطع إزاء هذا الشعر الجميل أن أكتفي بالاستماع، فوقفت لأشيد بهذه الموهبة الشعرية الفذة، ولأطلب من شاعرنا المجيد، أن يتيح لي فرصة نشر هذا الشعر الجميل، بأن يأذن لي بطباعة ديوانه الأول على نفقتي.

- شكراً للأستاذ، كريم عرضه، ونبل قصده، عندما يجتمع من شعري ما يصلح أن يكون ديواناً، فيسرني أن يتولى طباعته.

قال لنفسه، وهو يصافح صديقه: حتى شعري تريد أن يُطبع مذيلاً باسمك، لن أمنحك هذا الشرف.

خالد عبدالعزيز القرني

من مواليد 1967 (السعودية)، نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات، مجموعته: «غائبة هي، غائب هو الآخر» تحت الطبع.

حفلة من موت

الصراخ يعلو، الأجساد تفترش الطريق بعضها روحه فاضت وأخرى تستغيث، احتبس الصوت.!

على بعد أمتار أشلاء تتمزق... تتبعثر... سيارة تحترق.. شاحنة بترول ثقيلة تتربع كاهل أخرى..

الناس محتشدون ترسلهم أقدامهم باتجاه الجثث الملقاة..!.

أجواء موحشة وكئيبة...

غلالة من عتمة المساء بدأت تنتشر في المكان... هزتني سرمدية اللحظة!

ظلمة الليل تزحف متثاقلة في عفن شديد.. رائحة الموت تزكم الأنوف.

هكذا صرت في قلب الضجيج.

الإسعاف تزيد المكان كآبة بلحن صوتها النشاز.!

النيران تطمس معالم المذبحة.!

رجال يحاولون إنقاذ ما يمكن.. آخرون مكتوفو الأيدي أحدهم عبر (جواله) يقهقه صوته عالياً يدنس رهبة الموت! آخر صنع خماراً من شماغ ينتظر فرجة بدت له حفلة من موت.!.

هنا تطوقني لحظة سوداء أفقد معها إحساسي بالحياة ويتساقط الدمع في داخلي.

هناك في الشاحنة صوت صراخ.!

الحشد يقدم وسرعان ما يعود، أحدهم يصعد

إلى الأعلى يؤكد أن: هناك مستغيث تمتد يده نحو الباب المكلوم، يتجمد الباب.!

دوي الانفجار بفعل ما تحمله الشاحنة رهيب.. يتمزق جسده، بينما لف الدخان والغبار مسرح المذبحة، والناس يركضون في كل اتجاه لسان حالهم يبدو (سقطت ذراعك، فالتقطها).!

تتضارب الرؤيا، جدل جاف يدور بين المتجمهرين.!

تتوالى عربات الإسعاف، تنكسر العواطف، تجعجع:

تباً لك أيها الطريق من تظن نفسك.!. هل أصبحت دماؤنا وجبتك اللذيذة بل شهوة لديك؟

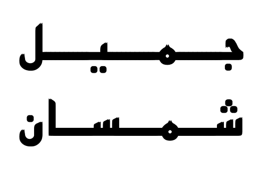
الأسد لا يقتل على عظمته إلا عندما يجوع.! أما أنت فتسفك دم من لا يؤذيك.! شهوة للدم لا شيء آخر. لا تعرف المفاصلة والمهادنة.!

كل الناس تعرف هذا لكنهم صامتون يمتطونك في اليوم مئات المرات كل ليلة تقيم حفلك الدموي، ونقف للفرجة!

في المشهد:

تتناقض أعمدة الدخان، يتلاشى وهج النيران.. الجرافات تحتضن أكوام الحديد.

أرتال من السيارات تجتاز منطقة الصدام.. الجموع تبكي لتغفو ثانية تبحث عن لون الحياة.!



(اليمن) نشر قصصه في عدد من الصحف والمجلات.

بائع الملح

الشوارع الموقدة تستعر حرارة تحت الأقدام الحافية والزكام يذكي وقيدها لتستعر أكثر ولا تنطفئ، الأرصفة أشواك مدببة وحادة، والأرجل النحيلة تنتعل «شباشب» قد تعرت بفعل الاحتكاك المستمر بالشوارع والأرصفة.

خرقت شوكة منطاده الحذائي فتلاه هبوط

اضـطـراري سـريـع نـحو الأرض عـقـب الإشـارة الـتـي وصـلـت مـن رأسه بـضـرورة الـهـبـوط، عـنـد الـوصـول افترشت مظلته الوقيد وتمدد تحول ساقه أمامه، انتزع الشبشب رافعاً إياها إلى أسفل العدسات في مختبر عينيه، وثنى جزءها الأسفل وانتزع الشوكة، بعد الـفـحـص الـدقـيـق تـراءى لـه أن الجـزء الحـاد فـيـهـا مكسور، فرماها لخلفه دون مبالاة.

أحنى عظام ساقه فوق ركبته الأخرى التي مدها فظهر اللحم الخفيف الذي لم يعد ملاصقاً للعظام والجلد الذي اسود بفعل الزمان وتعب الأيام والسنين، تحسس مكان الألم بإصبعه الوسطى مركزاً كل الإحساس فيها، ثم وضع سبابته فوق لسانه منتزعاً لعاباً وضعه فوق الجلد الخشن في مكان الألم، امتصت خشونة الجلد اللعاب سريعاً، كرر العملية مرة أخرى، دون أن ينظر إلى الموضع الذي ترك فيه اللعاب وكأنه يعرف سلفاً أن اللعاب سيمتص، وضع اللعاب في نفس موضع الأول وبالمجرفة المثبتة في طرف إصبعه جرف الأوساخ حيث تكدس لوناً أسود

تحت الظفر، ذهبت إصبعه إلى لسانه لمرة ثالثة واستعارت كمية أكبر من اللعاب، وضعها في نفس المكان، ثم كشط جلداً خشناً قد انتهت صلاحيته بظفر إصبع أخرى، تماسك الجلد ببعضه تحت الظفر فبدا بنياً.

أخذ موضع الألم بين سبابته والإبهام وقرب عدسات عينيه لتلائم بعد المسافة بين باطن قدمه وعينيه، ضغط بشدة فانقبض وجهه الأسمر المطرز بالبياض. صغرت مساحة عينيه ودائرة شفتيه فبرز فمه الذي انهارت بعض أعمدته فتركت فيه الخواء، ركز مرة أخرى، لم ير سوى دم قليل. وقف ورمى بالشبشب نحو الأرض ولوح بيده نحو الأسفل إلا أنه رفعها قبل وصولها قالباً باطن كفه.

وضع رجله في الشبشب، وحمل كيسه فوق ظهره الذي انحنى فصار الرأس يتقدم الجسد قليلاً، ودلج بوابة الزقاق، حينها خرج صوته القوي صارخاً: يايووو....، يا يووو....، لم أتبين معنى صراخه فتتبعته إلى الزقاق الذي تردد فيه صوته القوي، يقرع أجراس الأحجار الملساء، يفتح صمت النوافذ

المغلقة، يمر عبر سرات الأقفال المثبتة في بطون أبواب الحديد، يوقظ غفو الآذان النائمة.

صرت قريباً منه، خلفه، بجانبه، شبه ملاصقاً له، عيناي تقلب كلمات الكيس الأبيض الذي في يده، تفتش عن تفسيراً للصراخ.

صاح مرة أخرى، فتزاحم الصوت في طول الزقاق وعرصته: يايود، يايود.

ألـــبـــاب الخـلـيـفـة

من مواليد 1975 (السعودية). مجموعتها الأولى تحت الطبع

خيوط الثوب الأبيض

وحيدة.. إلا من النافذة المفتوحة في غرفتي، والنهار الخريفي يراقب الأشجار.. وهي تتفق أن تتعرّى؛ لتستحم ببقايا حبيبات الشمس الصفراء الباهتة.. شيء ما في هذا الخريف يتناغم مع روحي.. ضبابه الرطب يذوب بهدوء على جسدي، ذرات الرمال الناعمة.. تحملها رياحه الخفيفة إليّ؛ لتداعبني؛ لتوشوش في أذني كلمات تكبر بداخلي لتكون

رسائل، وهدايا، وروداً بنفسجية تارة، وأخرى حمراء كدمائي.. من أرسلها لي واختفى بين الأثير..؟؟ أويستطيع أن يختفي؟! وأنا أشم أنفاسه تدغدغ أنفاسي، وأشعر بقلبه يقترب مني.. يفرد لي جناحيه، ويطير بي إلى عالم سماوي.. أنا.. وهو.. وملائكة صغار... يرفلون من حولنا سعادة وحباً.. ينثرون في طريقنا الأزهار، واللالئ، والمرجان.. جنة حقيقية تنبعث من فم الخيال...

أي رغبة ملحة في أن نكون معاً تعشعش بداخلي..! وأي حلم يراودني ليل نهار..!

لابد أن يجمعنا القدر ذات يوم.. لابد أن يتوقف ذات ليلة عند أقدامنا..

لابد أن يفعل...

وحيدة... إلا من الروح التي تتقلب على سريري، فلا تقدر أن تنام... إلا من الليل الذي يجثو على ركبتيه.. يائساً، حيران.. والنافذة التي كنت أفتحها كل يوم، أغلقتها الآن..!! أقفلتها بإحكام... فالضباب الذي كان يذوب بهدوء على جسدي.. باتت

له حبال، تلتف حول عنقي، وعصابة تحيط بعينيّ، وذاكرتي.

الهم يعصرني.. كقزم في كفِّ عملاق، يمسك بخناقي حتى تتساقط أزرار قميصي.. زراً، زراً.. وأنا أدور في أركان هذه الغرفة، أدور تاركة خلفها صوت أمي الرخيم، يتردد من ركن إلى ركن.. وهي تنادي لوجبة العشاء..

لعل الهدوء يجعلني أفهم ألغاز نفسي.. لقد طلبني ذلك الرجل للزواج.. اليوم أقول ذلك الرجل!! ولطالما سمحت لنفسي، وقلمي بإسباغ كل الصفات الحلوة التي تتمتع بإطلاقها كل امرأة عليه.. والآن.. بعدما أوشكت أمنيتي أن تتحقق أسميه ذلك الرجل..!

آه لكم كنت أحبه، أتمناه!.. منذ بدأ يزورنا في البيت.. وأنا معجبة به كان رجلاً متزناً، خلوقاً.. إذا تحدث يفتر ثغره عن ابتسامة ساحرة تكشف بياض أسنانه، وبريقها.. وإذا حدّق تراقصت في عينيه أضواء البراءة، والمحبة.. وكان صديقاً لأخي الوحيد..

لم ينقطع عنا يوماً منذ وفاة والدي.. له سمعة طيبة، ومكانة يحسده عليها الجميع.. كلهم يحبونه ويرتاحون إليه، وكأنه صديق كل فرد في هذه المدينة، أنا نفسي التي لم أنتبه يوماً لرجل، قد لفت انتباهي هو....!!

وقضيت ليالي عدة أفكر كيف اقتحم عليّ حياتي.. وسرق مني نومي وبراءتي..؟؟ فيوم فتحت جفنيّ عليه لم أغمضهما أبداً... وهو الآن يتقدم لخطبتي..!! لقد ذهلت تماماً عندما فاتحتني أمي!!.

أنا سأتزوج من حلمي، أملي، سعادتي، حياتي كلها مرهونة بهذه اللحظة.!!..

فلماذا هذا الضيق يحاصرني؟ لماذا أنا لست سعيدة؟

لماذا أشعر الآن بالذات بأني أكرهه أمقته؟ أشعر به وكأنه عدوي، عدوي الذي يجب أن أنتقم منه، لا أن أذهب إليه في ثوب أبيض سخيف..!

كان قمراً يتوسط قلبي.. لا بل أحلى، أكثر..

والآن كأنه.. أراه كأنه غراب.. يحيط بي..

يسورني، يسقيني حيرة وعذاباً.. وأنا أشرب، وأدور في دوامته، فيمد مخالبه.. ليأخذني.... بهمجية وعنف، بجنون.. يقربني من جسده، يمسك أذني بيديه.. ينعق فيها وينعب.. وذرات الرمال التي كان يرسلها؛ لتداعبني؛ لتوشوش في أذني.. أراها تتراكم.. لتصبح صحراء قاحلة تخرج من تحت أنقاضها أرواح تحوم، تصرخ، تشتكي.. آه لكم أشتهي أن أريح رأسي.. أن أنام.. لقد أصبحت أراه حتى في يدي، في خطوط كفي.... ولا يدعني أنام..!!!

ما الذي حدث؟ لا أدري ربما أنا مريضة، وربما أهذي أتراني عاجزة عن فهم نفسي، لأول مرة ينتابني هذا الشعور الغريب.. أشعر أن ما بداخلي كبير كأنه في الأربعين! وكان سني يصغر عن فهمه، ولكن ما يحيرني من أين أتى هذا الغراب اللعين؟

فذلك الرجل أبعد ما يكون عن الغراب.. من أين أتى؟.....

هذا الغراب كأني رأيته من قبل.. في أحد

كوابيسي المزعجة.. ربما.. نعم.. بدأت أسترجع لحظة من حلم شاردة أتذكر أني رأيته فيها.. كنت لم أزل في المهد.. أجل أتذكر ذلك بوضوح.. في المهد صغيرة عندما جاء هذا الغراب الأسود، وانتزعنا.. أنا وأمي من بيت جدتي الدافئ.. من حضنها الحنون.. من صوتها المليئ بعبر الآخرين، وعبراتهم، انتزعنا في العتمة ورمانا هنا.. هنا.. في هذه المدينة..

وهو، هو أيضاً الذي زراني ثقيلاً ذات مرة.. كان ذلك عندما كنت أيضاً صغيرة، وكان أبي يدللني، ويحقق لي رغباتي.. رأيته ذلك اليوم يدور في بيتنا.. ينظر إلى أبي ثم ينعق وينعب.. أتذكر أني قلت لأبي ذلك..

بأني أرى غراباً أسود كريهاً.. لكنه طلب مني أن أهدأ، أن لا أتكلم لأنه كان يريد أن ينام.. ومنذ ذلك اليوم لم يستيقظ أبي!! يبدو أنه لم ينم منذ سنوات طويلة!!..

آه.. لكم أشتهي أن أنام.. أمي لاتزال تطرق

باب غرفتي، لكني أخشى أن أفتحه ثم يطير الغراب.. ويأخذ أمي، وأخي،، وأنا أبقى وحيدة..

أمي تطلب مني تبريراً لحزني، وعزلتي.. وعندما لا تجد مني جواباً، تطلب مني أن أنسى الموضوع، وأفتح الباب.. وتعدني بأن تنساه هي وأخي..

لكنها لا تعرف أن غراباً معي في غرفتي، وأني أرى آلافاً مؤلفة من الوجوه التي تشبهني معلقة على الجدران.. تصيح وتقول.. لا توافقي فهو لا يشبه أباك تماماً..

لا أدري ما الذي استيقظ داخلي فجأة.. نعم ذلك الرجل لا يشبه أبي.. لا يشبه أبي مثلنا، وهو لا يعرف جدتي مثلنا..

وهو لا يشم رائحة الدخان أينما يذهب مثلنا.. وهو لا يملك عيناً سوداء مثلنا..

فربما يقتل ذاتي، ويسرق فكري، ويخنق تائي.. أو ربما يضع رأسه على الوسادة، ويغرق في نوم

عميق.. كله راحة، كله أحلام وردية.. نعم.. فهو لا يعرف الأرق، وأنا لا أريد رجلاً لا يعرف الأرق..

لقد قررت ذلك.. وأنا بين عقارب الصحوة والمنام، بين دقات الأرق والتعب، بين تأخر النعاس وتقدمه...

يهتز رأسي.. فرأيت جسمين شفافين يدوران في غرفتي، أبي وجدتي...

ثم رأيت أخي وأمي يخترقان غرفتي.. أمي وقد انطفأت شمعة حائرة على وجهها.. وأخي وقد اشتعل رأسه هماً.. وفهماً.. ويأساً....

إطـلالـة عـربيـة

إذا كانت الراوي تعنى بالإبداع القصصي في الجزيرة العربية، فإنها تمنح الصوت العربي - حيثما كان - إطلالة عبر صفحاتها، في إطار وحدة الكلمة العربية المبدعة.

عبدالملك مرتاض

من مواليد 1935 (الجزائر)، أكاديمي، وناقد، وروائي، صدرت له مجموعة «هشيم الزمن» 1988.

صوت الصمت

والقطارُ يَصْفِر. ويصفر. وينساب بين المروج والغابات. ويَضيع في حقول الذرة. ينساب بسرعة جُنونيّة. كأنّه ثعبان عظيم يفرّ نحو المجهول. ويصفر عادياً لاهثاً. لا تحدّ من سرعته عِقابٌ، ولا تحول دون زحفه جسور أو هضاب... ويصفر وينساب... وأنت تسترق النّظر إليها. كأنّك تخاف أن تراها. لعلّك أصبْتَ بالانبهار. من فرْطِ جمالها. ربما... أنت الآن قابعٌ على مقعدك في عربة القَطار. باتّجاه سيره نحو الأمام. هي

لا. تجلس على المقعد المقابل لك بعكس اتّجاه القطار. هي تقابلك. تنظر إلى ما ورائيّات القطار من مناظر ومَشاهد بديعة. في حين أنّك أنت تشاهد ما يترا ءى من تلك المناظر؛ قبل أن يلتهمَها القطارُ بِعَدْوِهِ وانسيابه.

لا أحدَ في هذا القطار يهتمّ بالآخر. أو يسأل عنه. أو يفكّر في أمره. أو يعبأ بوجوده. كلٌّ منطوٍ على نفسه. لا أحدَ يحادث الآخر. كأنّ النّاس هناك لا يتحدّثون. لا يثرثرون. لا يعلّقون. كأنّهم فقدوا لغة الكلام. لا. بل كلّ يُمسك بكتاب أو مجلّة أو جريدة وهو يقرأ. كأنّ أولئك القوم لم يُخلَقوا إلاّ لقرا ءة... وكان هناك في غرفة العربة سيّدةٌ أخرى... هي أيضاً تقرأ. وصبيّ بجانبها في زها ء الرّابعة، هو أيضا يقرأ. يتصفّح الصّور الجميلة المثقِّفة... لا يتحدّث مع أمّه. ولا تتحدّث معه أمّه. كأنّها ليست أمَّه، وكأنّه هو ليس ابنَها .فكلّ مشغول عن الآخَر بالقرا ءة... وأنت أيضا تقرأ. ربّما بالعَدْوى تقرأ. فقط. لأنّك أنت أصلاً تنتمي إلى مجتمع آخر. إلى أمّة أمّيّة لا تقرأ. لا تكتب ولا تقرأ. أو لا تكاد تفعل ذلك. لكن عليك أن تتعوّد على القرا ءة، فتقرأ كما يقر ءون. أمر محتوم. قضا ء نازل عليك في هذا القطار الذي يعدو

كالثعبان المُخيف. لا يجوز أن تظلّ أنت وحدك دون قراءة في هذه الغرفة. فلْتقرأ أنت أيضاً. لكن ما ذا تقرأ؟ تتذكّر الآن. في محفظتك مجلّة تخرجها... لا، بل كتاب. كما تقرأ هي كتاباً. هي. تلك. هذه التي تُمْسك بكتاب. يبدو أنّ الكتاب الذي كانت تقرؤه هو رواية. بل هو رواية فعلاً. هي لبالزاك. لقد قرأته... «البحث عن المطلق». لمَ تقرأ هذه الفتاة هذه الرّواية البالزاكيّة بالذات؟ فهل هي أديبة ناشئة؟ أم هل هي طالبة في السّوربون؟ ربّما طلب إليها أحدُ أساتذتها تحضير بحث حول بالزاك. ربما هي طالبة غيرُ فرنسيّةٍ، تتحدّث، أصلاً، لغة أخرى. ربما تكون الألمانيّة. والفرنسيّة مجرّد لغة تريد أن تتعلّمها، أو تعلّمتْها.

القطار ينساب بين الغابات والحقول. ودخانُ المصانع يتصاعد أسودَ. يتراءى من بعيد. تهبّ عليه الرّيح فتتشكّل منه تشكيلات في الفضاء فإذا منه خطوطٌ وأشكال مرسومة في الأفق المطبق بالسّحاب الكثيف، الذي يغطّي ما حول الفضاء الذي ينهبه القطار الذي يتجاوز الآن طبقة صفيقة من الضّباب الذي يحجب عنك الرّؤية.

أنـت الآن لا تـكـاد تـرى مـن تـلـك المـنـاظـر إلاّ مـا اقترب منك بضعَ خُطوات... والفتاة لا تحفل بالسّحاب ولا بالضّباب. وكأنّ هذه الطّبيعة لا تَعنيها. لا تعنيها لأنّها جزء منها. هي ماضية في القراءة، والقطار ماضٍ نحو الشّرق. ألا تكون هذه الفتاة ألمانيّة؟ تبدو جميلة جداً. تبدو ساحرة. كأنّها الجمال العبقريّ نفسُه تجلّى أمامك. لا ينبغي أن تكون أيّ امرأة أجمل منها على الأرض! كذلك بدت لك. كان شعرُها الأشقر مرسلاً على كتفيها. كان حريريّاً ينساب ويتحرّك لمجرّد التفاتة خفيفة تلتفتُها. وحين دخل مراقب القطار ليطلب منها تذكرة الرّكوب. ابتسمت. بدت أسنانها بيضاء كحبّات البَرَد. السِّنّان الأماميّتان في الفكّ الأعلى كأنّهما ناتئتان قليلاً. لكنّهما زادتاها فتنة وسحراً. كأنّ نتوءَهما الخفيف إنّما كان من أجل أن تكون أجمل امرأة. ربّما في الكون كلّه. ابتسمتْ، فكان لابتسامتها وقْع كالتّيّار الكهربائيّ الصّادم في قلبك. أأنت عاطفيّ إلى هذه الدّرجة؟ أم هي جميلة إلى هذه الدّرجة؟ ربّما جمالها أقوى وأعظم من أن يقاوم أمامه أرزن الرّجال. وما أنت إلاّ رجل... والقطار ينساب. ويدخل في نفَق طويل. مظلم. مظلم خارجيّاً.

لكنّ غرفة العربة لم يتغيّر منها منظرُها الدّاخليّ المُضاء شيئاً. تغيّر المنظر الخارجيّ فقط. وهي لا تلتفت. كأنّ كلّ هذه المناظر تعرفها. وتمضي في قراءتها وقد خرج القطار من نفقه. وعادت المناظر الطّبيعيّة إلى سيرتها الأولى. بل لقد أشرقت شمس شاحبةٌ على النّاس. عائلات تتنزّه. أفرادها يضطجعون على العشب الأخضر الذي غطّى كلّ وجه الأرض. لا شيء إلاّ وتراه أخضر. إنّه الصّيف الذي يستحيل في ذلك البلد إلى ربيع، وأيّ ربيع. وتنظر من نافذة القطار نحو سرب من الفتيات مضطجعات على العشب الأخضر. يُرسلن إليك إشاراتٍ تدلّ على أنّهنّ يحيّينك. هي عادة الفتيان والفتيات هناك في فصل الصّيف. وحين يمرّ بهم قطار مكتظّ بالرّكّاب... وأنت تُمْسك بكتابك... لم تعدْ تذكر عنوانه... ليس مهمّاً على كلّ حال. لأنّك لم تقرأه. لم تقرأ منه شيئاً. أخرجته مروءةً فقط؛ من باب حفظ كرامتك أمام مجتمع قارئ... لأنّ الذي كان يشغلك تلك الفتاة ذات العينين الخضراوين. عينان تبثان السِّحْر في الوجود كلّه. وذات الشّفتين الرّقيقتين. شغلك أمرُها. وأنت لا تستطيع مفاتحتها. لا تعرف اللّغة الألمانيّة. أنت تفترض فقط أنّها

ألمـانيّـة. كـلّ شـيء راقٍ ونظـامـيّ وعـلـمـيّ فـي ألمـانيـا. فافترضت أنّ هذا الجمال العظيم ألمانيّ. وإلاّ فما منعك أن تتحدّث معها بالفرنسيّة؟ أن تسألها عن شيء ما. تصطنع السّؤال. لكنّ بديع جمالها جعلك تعيش في محرابه متأمّلاً حالماً. وشارداً. شغلتْ عليك وجودك. ومنذ ذلك اليوم بدأت تصلّي. صلاة العلماء. تقدّس اللّه وتعبده لأنّ مثل ذلك الجمال العظيم لا يقدر على صنعه إلاّ اللّه. لكنْ أنت ما ذنبك أن تتدمَّرَ به؟ وبالمصادفة العجيبة. وهلا كانت غرفتك غير غرفتها، أو غرفتُها غير غرفتك؟ وهلا كنت مع أيّ عجوزٍ شمطاءَ تودّع الحياة؟ ما ذنبُك أنت بالذات لتكتويَ بنور جمالها العظيم؟ لم تعُد تشكّ في أنّها بليّة من السّماء نزلت عليك. ربّما لأنّك عصيت اللّه في شأن... فكان جزاؤك أن تحترق بنار جمال هذه الفتاة التي لا تعرف جنسيّتها ولا لغتها. ولا فيم تفكّر الآن؟ ولا كيف تفكّر؟... وابتسامتُها وهي تُخْرج التّذكرة لتقدّمها إلى المراقب. كم كانت، يا اللّه، ساحرة!... وكأنّها تنظر إليك تارة، بعد تارة. كأنّها كانت تريد أن تقول لك شيئاً ما. لا تدري. ربّما كانت تريد أن تحتجّ عليك لإزعاجك إيّاها. بنظراتك

المتتابعة إليها. تريد أن تبتلعها. تريد أن تلتهمها. تريد أن تسمع صوتها. لا بدّ أن يكون لها صوت جميل كصورة جسمها. كشكل شعرها. كـ... وابتسامتُها إلى مراقب القطار المحظوظ. لو كنت مثله لتلقّيت ابتسامات جميع المسافرات الجميلات. لا بل هذه فقط. وابتسامتُها كأنّ كلّ أشعّة الشّمس الصّباحيّة تجمّعت في ثغرها فبدأ الشّعاع العظيم ينبعث منه. ينبثق عنه. لتكتويَ أنت بالنّار. لتفقد صوابك. ليَضيع طريقُك. لتنسَى نفسَك. لتُمسيَ لا شيء. لتتلاشَى في وجودها الكريم. لتذوب في كيانها البعيد عنك. المستحيل عليك. لتفقد وجودك نهائيّاً... والقطار يزداد عَدْواً. كأنّه متلبّس بجريمة ويريد الفرار من المُطاردين. والمناظر تتجدّد وتتشابه. وتتشابه فلا تتجدّد. وصَمْتُها يدلّ على سيْل من التّساؤلات المحيّرة في أعماق نفسها: «فمن هو هذا الرّجل، يا تُرى؟ يبدو شرقيّاً، عربيّاً. يبدو ذلك من هيئته. من سمرته. من خجله خصوصاً. فمن يكون؟ وإلى أين يمضي؟ ومن أين جاء؟ وما ذا يفعل في هذا البلد؟ هو غريب حتماً. تقرئين على وجهه ألف سؤال، وألف حيرة، وألف عاطفة غامرة. كيف يمكن أن يكون هذا؟ الرّجل الغربيّ لا يسلك هذا

السّلوك مع المرأة إلاّ نادراً. هو يحرقك بنظراته. في كلّ نظرة يكتب إليك رواية غراميّة جميلة. في كلّ تنهيدة يتنهّدها يرسل إليك منها ألف حبّ وحبّ. تتضايقين. تُحسّين بخيلاء المرأة الجميلة ودلالها. ولكنّك في قرارة نفسك سعيدة أن يُحرقَك هذا الفتى الشّرقيّ الأسمر الوسيم بنظراته المثقلة بالعواطف العارمة. وتُحسّين بأنّه طاهر بريء براءة الصّبيّ. وترفعين بصرك لتحدّقي في وجهه. لكنْ عبثاً. الفتى خجول جداً ولا يستطيع أن يواجه نظراتك، بنظرات مثلها. هو يسترق إليك النّظرات. فقط. لا يريد أن تنغرس نظرتُك في نظرته. إنّه يريد، ولكنّه لا يستطيع...».

القطار يصفر عادياً كالثعبان العظيم الهائج. وأصابعُها اللّطيفة المخضّبَةُ أظافرُها تقلب أوراق روايتها التي كنت تودّ لو استطعت في تلك اللّحظات القصار أن تكتب لها أروع رواية حبّ وإعجاب بجمالها العظيم الذي كأنّه لا ينتمي إلى جمال نساء البشر... كيف يمكن أن يكتمل الجمال بهذا الشّكل البديع؟ وأنت لمَ ابتُليت بكلّ ذلك لتحترقَ؟ ليكتويَ قلبُك إلى الأبد... وقطارك السّريع سيتوقّف. وهذه هي محطّتك. ولعلّها محطّتها

هي أيضاً... لا. إنّك تنهض لتنزل. لكنّها هي باقية في مقعدها. وتُرسل إليها نظرة كأنّها شعلة من نار. كأنّها النّظرة الأخيرة. بالتّأكيد. وتلتقي نظْرتاكُما لأوّل مرّة. وتفترّ شفتاها عن ابتسامة رقيقة. رقيقة. انبعث منها إليك رسيس من السّحر.... فتفترّ شفتاك أنت أيضاً. مودّعاً بالابتسامة دون الحديث. وتنزل إلى رصيف المحطّة... وينطلق القطار مستأنفاً رحلته وهو يصفر. وترسل أنت نظرة أخيرة إلى نحو غرفة العربة لعلّك تراها. ولكن ما ذا ترى...؟ الفتاة قائمة وهي تحدّق إليك بنظرها. مبتسمة. ثمّ... ترسم لك قبلةً كبيرة... لكن على زجاج نافذة القطار... الذي تخفّى عن بصرك بسرعة مذهلة...

الجزائر، في 5 أكتوبر 1999

علـــــــي الـغــريـــب

مـــن مـــوالـــيـــد 1969 (مصر) قاص ومسرحي.

أمريكا

هذه امـرأة كـريـهـة لا تـلـد إلا الإنـاث «....»

قالها مرتضى البوستجي لنفسه ثم انزوى في ركن من الدار، وجلس القرفصاء واضعاً يديه على رأسه كمن ينتظر طامة. النساء تروح وتجيء أمامه بين غرفة نومه وسائر منافع الدار في عجلة غير عادية. القابلة تأمر وتنهي:

– ماء فاتر. قطعة قماش مبللة.. تحركي يا بليدة!

– حاضر يا حاجة سيدة.

كانت أذنه مع النساء في غرفة الولادة وذهنه شارد هناك في مصير هذا القادم، والعالم على أبواب حرب مدمرة، فالمذيعون والصحفيون الذين لا يثق فيهم كثيراً قالوا إن العالم قبل 11 سبتمبر 2001 غير العالم بعد 11 سبتمبر 2001، لكنه مضطر لتصديقهم هذه المرة على الأقل لسببين الأول أنهم نقلوا هذا الكلام عن مسؤولين رأى بنفسه الشر في عيونهم على الشاشة، والثاني أنهم زملاء مهنة فهم يُعلمون الناس بالصحف والتلفزيون وهو يُعلمهم بالخطابات المسجلة والخطابات العادية، وخطابات التجنيد والتوظيف. ولابد من احترام زملاء المهنة على أية حال!

ماذا سيفعل إذا أتت أنثى؟ سيكون مكبلاً بسبع بلاو هن بناته! آه لو جاء الولد لتغيرت الدنيا، ولكان سنداً له وربما حمل عنه حقيبة الخطابات التي هدت قوته، وترغمه على التعامل مع نساء البلدة وصبيانها! زفر حانقاً وتذكر زملاءه في المركز الذين حولهم البريد الإليكتروني إلى كائنات مكتبية

تحتسي الشاي وتنتف فروة الخلق وأصبحوا ينظرون إلى حقيبة الخطابات على أنها «موضة» قديمة!

- تباً لك أيتها القرية المتخلفة أنت والتي ستلد العبء السابع بعد قليل.

أخرج سيجارة أجنبية اشتراها من دكان «أبو صديري» وراح ينفث دخانها في كثافة كالتي تخرج من مؤخرة دراجته النارية وهو يطوف بها القرية مستغرقاً في أفكاره، التي قطعها صوت قادم من مسجد القرية يدعو الناس لأخذ حذرهم من الإرهابيين الذين قد يخطفون أبناءهم أو يسممون مواشيهم. وصله الصوت متقطعاً بفعل هواء العصاري، مختلطاً بقرقرة دجاجة؛ انتصب فجأة ثم تهللت أساريره وهتف:

- أمريكا.. أمريكا.. سأسميها أمريكا. الدنيا ليس بها فقر الدنيا بها قلة رأي، والذي لا تحتاج وجهه ستحتاج إلى قفاه. هل نضرب الدنيا لو لم يأت الولد؟ هذه القادمة التي أسميتها مصيبة ستكون مفتاح فرج عليك وكل أهل البلد التعساء. اصح

يـا مـرتـضـى أمـريـكـا تـوعـدت سـتـين دولـة أنـت وأولادك وقـريتـك بـعض مـواطـنيـهـا. لن يـنجو أحد من شر أمريكا.

قلب الأمر وفكر فيه جيداً، فسحب «قلة» الماء وتمضمض وبصق على التراب فثار الغبار ثم فرك يديه وشرع في دعاء ملح يرجو الله أن يكون القادم أنثى!

- كـل الـنـاس تجاوبت مـع مـصـيبـة أمـريـكـا وقـدمت فـروض الولاء والـطاعـة إلا أنـا وبـنـاتـي. لمَ لا أكـون كغيري.. هل أنت ناقص يد أو رجل؟ لا تتأخر عن الواجب يا مرتضى. لتكون أمريكا إذاً. هذا أقصى ما أسـتـطيع تقديمه مـن مساعدة، وما أكثر أصحاب الـفـضـائـيات الـذيـن يسـتـرقـون الـسـمـع. سـأفـتـح لهـم داري مـن البـاب الـكـبـير وجـمـيع الـنـوافـذ حتـى بـاب الزريبة سأفتحه، ليصوروا على الطبيعة.

كل هذه الأفكار شجعته على استخراج سيجارة جديدة كافأ نفسه بها. جلس مرة أخرى وهو يفكر في طريقـة الـتـصريـحـات المـتـوالـيـة عـلى صفـحـات الجـرائـد ومحطات التلفزيون:

- الـرئـيـس بـوش يـحـذر قـواتـه مـن تـعـرض أمـريـكـا

الصغيرة وأخواتها ووالديها وجيرانها لأي أذى أثناء القصف.

- المسؤولون الأمريكيون تعهدوا بتوفير كل سبل الأمن والرعاية لأمريكا الصغيرة وأهلها.

- وزير الصحة الأمريكي يأمر بفتح مستودعات الحليب والغذاء لأمريكا الصغيرة.

- والد أمريكا يشكر الرئيس بوش، وبوش يدعوه لزيارته في البيت الأبيض.

زغرودة مدوية انطلقت فقطعت حبل أفكاره؛ فألقى السيجارة الأجنبية غالية الثمن في عصبية ثم نهض وفركها بقدمه صارخاً في القابلة:

- أعوذ بالله منك أيتها الحدأة.. كنت على وشك لقاء بوش يا امرأة!

- مبارك يا سي مرتضى جاءك ولد مثل القمر.

دارت به الأرض وانقلبت حساباته، فها هو الولد قد جاء بعدما انتظره سنوات وسنوات، وعندما عدل عن رأيه وهيأ نفسه لاستقبال الأنثى جاءه الولد ليكون عبئاً حقيقياً عليه! رغم إحساسه بالورطة التي

حلت مع قدوم الولد، فقد أيقظ الخبر حلمه الكامن في صدره ونشط الأمل في نفسه، وطغى فرحه بالولد على كل الأحداث، وكاد أن يلقي عنه كل أفكاره والتمرد عليها، لكنه هتف في نفسه:

- لا.. أنت أعقل من هذا يا مرتضى.. العالم مقبل على حرب وأنت وأولادك أضعف خلق الله. طالما حذرت الناس من الويل القادم ولم تبخل عليهم بآرائك أتنصحهم وتنسى نفسك؟ بئس الناصح أنت.

فكر.. تردد.. أخرج سيجارة ثالثة.. أخذ منها نفساً عميقاً.. صاح فسمعه كل من بالدار:

- عبد أمريكا.. سأسميه عبد أمريكا.. هذا أحسن لأكون صدت عصفورين بحجر واحد. رزقت ما تمنيت وهيأت نفسي للخطر القادم.

أخرج سيجارة رابعة أشعلها من الثالثة، وجلس إلى الجدار يُعدل عناوين الأخبار التي تخيلها قبل قليل، يغير الضمائر ويسقطها على عبد أمريكا الصغير.

عبداللطيف الــــزكـــــري

من مواليد 1967*،(المغرب)، شاعر، أصدر مجموعة «أشياء معتادة»* 2002.

سيدة القوارب البحرية

«تمخر السفن الكبار، البحار الكثار، في مغامرة، وفي إصرار؛ لكن القوارب الصغار، ينبغي لها أن تحاذي الشواطئ في حذار...»؛ بهذه الكلمات، خاطبت السيدة ليلى - وهي سيدة جيدة التعليم تهوى أساليب الأقدمين - ابن الجيران الطفل الصغير كمال. كان الطفل يتردد عليها في غسق المساء ات، لتدربه على حل التمارين المدرسية، والحق أنه كان يتطلع إلى منزلها، كلما مر بمحاذاته، لعل

السيدة تراه، فتمنحه بعضاً من حلويات سبتة، تلك الحيوات التي كان يهواها، ويلتذ بازدرادها.

لم يبق مع السيدة ليلى من أولاد. فكل أولادها كبروا وتزوجوا، ولذلك وجدت في كمال تداركاً لعاطفة الأمومة الراقدة. وكانت ليلى من شدة حماسها لذكائه وحنانها عليه تتفنن في صنع اللعب له، من شتى الأشكال. وكانت لعبة القوارب الورقية تعجبه، أيما إعجاب. وهي اللعبة التي مافتئت تبتكر في أفانينها وتخترع، إلى أن بلغت مرحلة من الجمال، حين بدأت، هذه الأيام، تصنعها بخشب الأبنوس الصقيل الجذاب، وآخر ما صنعته قارب نحتت في دقله اسم «الحريري»..

* * * *

«كل سفينة قصة، إلا التي نبحر عليها»، بهذا افتتحت ليلى درس هذا المساء الصيفي مع كمال. كان سعيداً بالإصغاء إليها؛ ولم يكن لديه ما يفعله. لقد نجح في هذا العام الخامس الدراسي بتفوق. وقد أدرك - قبل أن يقول له ذلك معلم العربية صراحة -

بأن نجاحه، إنما كان بحفظه الذكي بعض مقامات الحريري، وهو ما كان ليحفظها، لولا حافز القارب الأبنوسي الجميل. إن السيدة ليلى، وقد حققت ما خططت له، أرادت أن تجعل متعلمها المحبوب، يقبل على قصص ألف ليلة وليلة، ومن بعد على القصص الأوروبية في لغتها الأصلية أو مترجمة مثل قصص جزيرة الكنز، وجزائر العجائب والغرائب، وموبي ديك.. والشيخ والبحر. ولم يكن لديها من مكافأة، تجازي بها متعلمها الذكي، سوى القوارب بصنوفها..

قبل أن تري الطفل الصغير الوديع شكل القارب الجديد. وصنفه واسمه.. صارت تذاكره في المقامات المحفوظة، وتستثيره لاستظهارها.. ومن عجب أنه كان يلقي ما تخزن في ذاكرته، بتفنن تشخيصي وكأنه يلمع سفينته الأبنوسية بماء الذهب.. لاستدرار الدهشة والمكافأة.. لاحظت ليلى هذا التفنن، واشتمت ما وراءه.. لم تتمالك نفسها من الفرح، حيث بادرت إلى إظهار سفينة الهدية الجديدة، المسماة «الجسر الحالم».. وكان عليها أن تكشف عن

معنى التسمية وسرها، وذاك ما فعلته.. وفهم كمال، أن عليه هذه المرة، أن يقرأ - لا أن يحفظ - أكبر عدد ممكن من قصص المغامرات البحرية، إن أراد أن تصبح «الجسر الحالم» بين يديه.. وكانت ليلى قد وضعت على المنضدة الكبيرة في الغرفة حيث يوجد، صندوقان مزخرفان موشومان بعلامات مميزة.. أحدهما يمتلئ بكتب القصص المطلوبة، والآخر تزدان داخله السفينة الجديدة، المصنوعة من الألومنيوم اللامع الفضي اللون.. شب الفرح في جوانح الطفل.. ولم تكن معلمته أقل فرحاً منه.. ظلا يرمقان بعضهما، وكأن كل واحد منهما ينتظر من الآخر، ما سيعمله. ولم تتحرك المعلمة من مكانها على الأريكة المريحة، ففهم الطفل أن عليه هو أن يذهب إلى صندوق الكتب، ويفتحه، ويأخذ منه الكتاب الأول - من الأعلى - وذاك ما كانت تبتغيه المعلمة.. فهي تضمر «أسرارها» الآن، ولا تكشف عنها للطفل، كما كانت تفعل من قبل.. إنها تريد منه أن يتعلم عادة محبة الكتب واقتنائها.. والذهاب للبحث عنها في المكتبات.. إن تطلب الحال ذلك..

ليس غريباً، أن ينهي الطفل قراءة كتب الصندوق في أسابيع قليلة.. فلهفته كانت تزداد، كلما سمع من معلمته.. ما يلهب شوقه إلى حيازة السفينة الجديدة.

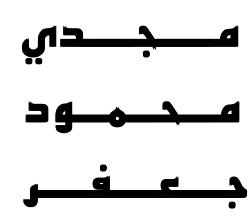
وكانت مفاجأته، هذا الصباح، عندما أعلمته بأن مفتاح السفينة، هو في الحقيقة آلة تحكم عن بعد، شبيهة بآلة التلفاز - من هذا القبيل - ولما رأت دهشته مشوبة بحيرة صغيرة، صارت تذاكر معه، ما استوعبه وتمثله في القصص المقروءة.

«وكل سفينة قصة، وكل قصة نبحر فيها، إلا القصة التي لا تعجبنا..»، قال الطفل متودداً إلى معلمته.. صارت تضحك، وأدركت ما يغمز إليه كلامه.. فقد شكى، لها، أن بعض القصص ما كان له يقرأها.. فهي مفعمة بالاشتباكات المعقدة! قالت المعلمة: «أتدري ما تقول؟».. إن عين الحقيقة في كلامك.. أنت الآن، لم تعد بحاجة إلى مذاكرة مني.. لن أقطع عليك متعتك.. وإعجابك.. هاك السفينة الجديدة.. ومفتاحها الإليكتروني.. إن كان لي، ما

أقوله لك، فهو أن السفينة القادمة.. ينبغي أن تكون من صنعك... أو على الأقل من اختيارك..

* * * *

بعد أيام، جاء الطفل إلى معلمته، وفي نيته أن يطلعها.. بأنه قرر أن يكبر، لذا فهو لن يبقى أسيراً للعبة السفن.. ثم تراجع عن هذا.. تبجيلاً لما تعلمه.. بيد أنه عزم على أن يهدي القصة التي صنعها من كلمات - يحفظها عن ظهر قلب وكان يعتقد أنه قد نسيها - إلى معلمته، امتناناً وعرفاناً.. «هذه هي السفينة، التي كنت أنتظر منك، سفينة كلمات..» قالت السيدة ليلى.. المعلمة.. وهي تضحك - بدموع - من شدة الفرح والابتهاج..



من مواليد 1969، *(مصر)، أصدر مجموعة «أصداء رحلة شاب على مشارف الوصول»* 2000.

الثــور

عندما دخل السيد المدير كان لم يزل يُعمل مقشته في أرضية الغرفة.. مثيراً ذرات التراب، ليتأفّف، ويكتم طاقتي أنفه بمنديل، ويستدير قائلاً، وهو يصيح بغضب:

- يا ثور.. لماذا لم تنظف الحجرة مبكراً؟!

التقطت أذناه الكلمة فاستطالتا، ضيق ما بين حاجبيه.. دلّى شفته السفلى الغليظة، وكتم بشفته العليا طاقتي أنفه.. وسّع ما بين شدقيه ما استطاع،

كاشفاً عن نابين أسودين مدببين طويلين، وأسنان بنية عريضة بينها فراغات..

كان المدير قد استدار تماماً هرباً من التراب، معطياً ظهره لباب الغرفة، يُلوِّح للمدرسين بيديه، حاقداً على القوى العاملة، التي تعين المعاقين والمتخلفين تاركة الأصحاء والأذكياء!!

رمى المقشة، ودار حول نفسه، لاح له قفا المدير عريضاً، نظيفاً، غمغم.. ورجع للوراء، وأسند ظهره للحائط، وأغمض عينيه.

ولما وصل إلى أنف السيد المدير عطر «المدرِّسة» الجميلة معلناً عن وصولها، ألقى المنديل الورقي، وصاح في المدرسين بأن يمضوا إلى الطابور..

بلّلت ابتسامتها من بعيد جفاف قلبه.. وما أن اقتربت بقوامها الممشوق، والتقت عيناها السوداوان بعينيه حتى اضطربت أنفاسه!

قالت بدلال ورقة:

- اصطدمت بصيحتك الغاضبة وأنا أدلف من بوابة المدرسة، فسقط قلبي في رجليَّ!!

أشار إلى الغرفة وقال:

– الثور.. هذا الثور الغبي لم يفرغ من تنظيف الغرفة بعد!

التقطت أذناه الكلمة مرة أخرى فاستطالتا أكثر، وتمددتا أكثر، وأصبحتا بحجم طبق هوائي!

كزَّ على أسنانه.. أرخى شفتيه.. غمغم.. هزّ رأسه الكبير يمنة ويسرة، وبينما اقترب المدير من «المدرِّسة» الرقيقة الجميلة، أطلق الثور صرخة اهتزت لها الجدران، وقفز بعنف، وبكل ما أوتي من قوة غرس أسنانه في قفا المدير، وطرحه أرضاً.

إصدارات قصصية

● تهدف هذه الزاوية إلى التعريف بالإنتاج المطبوع للقصة القصيرة في الجزيرة العربية من أجل التوثيق وتسهيل الوصول إلى مصادر نشره وتوزيعه. ففي كل عدد من **الراوي** سنحاول أن نقدم ببليوغرافيا عن عدد معين من المجموعات القصصية. ولذلك فإننا نهيب بالأخوة مبدعي هذه الجزيرة أن يرفدوا مكتبة **الراوي** بما لديهم من مجاميع قصصية حتى نساعد على تكريس الاهتمام المتزايد بالإبداع القصصي.

شـريـفـة الـشـمـلان -

السعودية

* الليلة الأخيرة

بـيـروت: دار الـكـنـوز الأدبية،

2002 ، 91 صفحة.

عبدالله محمد الناصر -

السعودية

* حصار الثلج

لندن: دار الساقي،

2002 ، 146 صفحة.

صالح باعامر – اليمن

* احتمالات المغايرة

صنعاء: مركز عبادي،

نادي القصة – المقة،

2002 ، 61 صفحة.

محمد مثنى – اليمن

* رحلة العمر

صنعاء: الهيئة العامة

للكتاب،

2001 ، 127 صفحة.

حسـن عـامـر الألمعـي -

السعودية

* المتشظي

أبها: نادي أبها الأدبي،

2002 ، 99 صفحة.

يــحــيــى ســبــعــي -

السعودية

* المخش

بــيــروت: دار الــكــنــوز الأدبية،

2002 ، 137 صفحة.

محمد عبدالله محسن

- اليمن

* هدنة الأصيل

صنعاء: مركز عبادي،

2002 ، 99 صفحة.

إبراهيم مضواح الألمعي

- السعودية

* قطف الأشواك

جدة: دار المنارة،

2001 ، 114 صفحة.

فاطمة الكواري – قطر

* بداية أخرى

الدوحة: المجلس الوطني

للثقافة والفنون والتراث،

2000 ، 83 صفحة.

أمينة العماري – قطر

* نساء لا يعرفن البكاء

الدوحة: دار العلوم،

2000 ، 100 صفحة.

شـريـفـة الـعـبـودي -

السعودية

* حلقات من سلسلة

الـريـاض: نـادي الـريـاض

الأدبي،

2002 ، 161 صفحة.

مـنـى المـديـهـش -

السعودية

* جمرات تأكل العتمة

الـريـاض: نـادي الـريـاض

الأدبي،

2002 ، 87 صفحة.

محتويات العدد

1- تنشر الراوي الإبداع القصصي لكتاب الجزيرة العربية.

2 - تنشر الراوي النصوص الحديثة غير المنشورة في مجموعات قصصية.

3 - يخضع ترتيب النصوص والأسماء لاعتبارات فنية.

الراوي (8)، شــــوال 1422هـ ديســمبـر 2001

AL RAWI الراوي

الإدارة: حي الشاطئ - جدة

فاكسميلي: ٦٠٦٦٦٩٥

FAX: 6066695

ص.ب: (٥٩١٩) جدة (٢١٤٣٢)

Tel: 6066122 - 6066364

P.O. Box 5919 Jeddah 21432

E-Mail:alrawi98@hotmail.com

رقم الإيداع ١٨/٣٥٩٦

محتويات العدد

الراوي AL RAWI

1- تنشر الراوي الإبداع القصصي لكتاب الجزيرة العربية.

2 - تنشر الراوي النصوص الحديثة غير المنشورة في مجموعات قصصية.

3 - يخضع ترتيب النصوص والأسماء لاعتبارات فنية.

الراوي (10)، محرم 1424هـ مارس 2003

الـــراوي AL RAWI

الإدارة: حي الشاطئ - جدة

فاكسميلي: ٦٠٦٦٦٩٥

FAX: 6066695

ص.ب: (٥٩١٩) جدة (٢١٤٣٢)

Tel: 6066122 - 6066364

P.O. Box 5919 Jeddah 21432

E-Mail:alrawi98@hotmail.com

رقم الإيداع ١٨/٣٥٩٦

صوت الراوي

الراوي زمن السرد

الراوي.. صوت يأتي من كل قطر بقصة، أقاصيص لها نكهة الصحراء والبحر والجبل. أقاصيص لها تضاريس العقلية العربية، بكل ثرائها وتنوعها وتناقضاتها. أقاصيص لها حكمة الشيخ، وعنفوان المرأة وصبوات الشباب.

وإذا كان الرائد لا يكذب أهله فإن القصة بشكل عام لا تخذل الحقيقة أبداً. من هنا سعت **الراوي** أن تكون صوت القصة، صوت الحناجر المفعمة برائحة التراب. ظهر طموحها منذ البدء في تلوين مساحة القصة واستقطاب أصحاب السرد ، وبعد حين كثفت إطلالتها

بالتركيز على راوٍ في كل عدد تسبر سيرته، تقدم شهادات نقدية حول عطائه وتفرد مساحة معقولة لقصصه، ثم في خطوة تالية جاءت فكرة إطلالة عربية تطل منها **الراوي** على رقعة أوسع لتمتزج أصوات السرد ويتعزز وجود الراوي أكثر.. بوصفها من المجلات المتخصصة في الإبداع القصصي، أما مستقبلاً فالحلم كبير في أن تحظى بقبولكم وتواصلكم الدائم. أن تستوعب أبواباً جديدة، تمشياً مع طفرة السرد وعودة الوعي بأهمية السرد.

حسن النعمي

راوي العدد

حسين علي حسين الشريمي

سيرة موجزة

- الاسم: حسين علي حسين الشريمي.
- الولادة: 1370هـ/1950م المدينة المنورة.
- بدأت مزاولة الكتابة عام 1389هـ/1969م.
- عملت مراسلاً ومحرراً في مجلة اليمامة عام 1390هـ/1970م.
- مديراً لمكتب جريدة المدينة في مدينة الرياض عام 1395هـ/1975م.
- سكرتير عام التحرير بجريدة المدينة - جدة عام 1398هـ/1978م.
- مسؤول قسم التحقيقات الصحفية بجريدة الرياض.
- سكرتير تحرير مجلة اليمامة عام 1406هـ/1986م.
- خلال عملي في الصحافة كتبت:

1 - زاوية أسبوعية باسم «في الهواء الطلق» مجلة اليمامة.

2 - زاوية يومية باسم «في الهواء الطلق» جريدة المدينة.

3 - زاوية يومية باسم «كلمات» جريدة اليوم - الدمام.
4 - زاوية أسبوعية باسم «كلمات» جريدة الشرق الأوسط - لندن.

- عام 1419هـ تقاعدت من العمل في وزارة الإعلام للتفرغ للقراءة والكتابة.
- أصدرت منذ بدأت الكتابة خمس مجموعات قصصية: الرحيل، ترنيمة الرجل المطارد، طابور المياه الحديدية، كبير المقام، ورائحة المدينة... وقد صدرت عدة طبعات من هذه المجموعات منذ صدور أولى المجموعات عام 1978 بالقاهرة.

- ترجمت بعض القصص التي نشرت إلى اللغتين الإنجليزية والروسية.
- حزت على ميدالية الاستحقاق من الدرجة الثانية.
- اشتركت في العديد من الندوات والمؤتمرات الأدبية في داخل المملكة وخارجها.

حديث الذات

عندما بدأت القراءة لم يكن في ذهني أي شيء، لا أن أكون شاعراً أو قاصاً أو روائياً، كنت مثل الأرض البكر التي تخضر فيها كافة الأشجار. كنت أقرأ كثيراً ولكافة الكتّاب. وهذه القراءات المتنوعة كانت من أهم العوامل التي حركت في داخلي نزعة الكتابة. وكأي قارئ كنت أتوقف عند بعض الكتّاب، أعيد قراءة أعمالهم، أهمش على صفحاتها، أعود إليها بين وقت وآخر. ولعل من أبرز الكتّاب الذين اكتشفتهم مبكراً الكاتب الفرنسي الجزائري المولد «ألبير كاموا» لقد هزتني رواياته: الطاعون والغريب وبعده اكتشفت مكسيم جوركي ودستوفيسكي وهمنجواي وجون شتاينيك وارسكين كالدويل وفرنسواز ساغان وشارلوت برونتي وغادة السمان وليلى بعلبكي، ثم اتجهت لقراءة مجموعة كبيرة من الكتاب العرب مثل نجيب محفوظ والطيب

صالح وحنا مينا ومحمد ديب، قرأت لهؤلاء وغيرهم الكثير لكن بقيت بعض الأعمال لهؤلاء ولغيرهم أعود إليها كلما وجدت متسعاً من الوقت من هذه الأعمال العظيمة: موبي ديك للكاتب الأمريكي هيرمان ملفيل والمسخ وأمريكا لكافكا والغريب لكامو وجسر على نهر درينا والإخوة كرامازوف والدرويش والموت وزوربا.. إن الأعمال التي شكلت عالمي كثيرة، وإن كنت آسف على شيء فهو أنني حتى الآن لم أجد عملاً خليجياً أعود إليه بين وقت وآخر رغم أن أرضنا في الخليج مثل المنجم المليء بكافة أنواع المعادن الثمينة لكن الكاتب الخليجي حتى الآن لم يستطع سبر أغوار هذه المعادن. إن كل كاتب يطمح أن يكون له رائد يتتلمذ عليه في النوع الأدبي أو الفني الذي يحبه لكنني شخصياً لم أجد فهل يعود ذلك لي أم لتقصير النقاد الذين لم يدلونا على كاتب خليجي تشعر مع أعماله بنشوة مثل تلك التي تحصل لك وأنت تغوص في أعماق عمل مؤثر مثل: موبي ريك أو الحرب والسلام أو الإخوة كرامازوف!!

* * *

في البداية قرأت القصة والرواية ثم اتجهت إلى القراءة في المسرحيات العالمية المترجمة وهذه قادتني إلى الروايات العالمية المترجمة،، بعد ذلك وجدت ميلاً إلى قراءة النقد حيث غرقت في مؤلفات مارون عبود. لقد كان هذا الناقد محارباً عنيداً، وسليط القلم أعجبتني كثيراً كتاباته، وكادت ترفعني إلى السير قدماً في القراءات النقدية، بكافة أشكالها، وبالذات كتابات الشكلانيين الروس، فقد قرأت لهم مجموعة مجلدات مترجمة في عدة أيام.. لكن هذا الخط توقف لصالح القراءات الروائية والمسرحية لكبار الكتاب وصغارهم.

وكان من الطبيعي – ربما – انطلاقاً من هذه القراءات أن أتجه لكتابة القصة، والقصة القصيرة بالذات، كونها تناسب في ذلك الوقت ميلي للاختصار ومعالجة قضايا محددة وغير متشعبة، والأكثر من ذلك قدرة القصة القصيرة على التعبير عن آمالي وتطلعاتي.

لكن، يظل في الواقع أضخم كتاب وأكثره فائدة لي هو حارتي أو بيئتي التي ولدت ونشأت فيها. هذه الحارة تضم زاداً لا ينضب من المعرفة والتجارب وما قدمته عنها

هـو جـزء بـسـيـط عـنـهـا وعـن عـاداتـهـا وتـقـالـيـدهـا وتطلعاتها ».

* * *

لقد عودت نفسي على عدم التفكير في الطريقة التي أكتب بها أعمالي. إنني أذهب إلى الكتابة يومياً وفي مواعيد متفاوتة، وإذا جاءت الكتابة، كتبت ما عندي، أما القضايا المعمارية أو المضمونية، فإنني أرى أن النقاد أقدر مني على سبر أغوارها في أي عمل فني بما في ذلك ما أكتبه.. لو فكرت في اللغة والزمان والمكان ووجودها أو حجم هذا الوجود ، فإنني لن أكتب على الإطلاق. إنني مع الانطلاق في كتابة النص وأنا واثق أن لكل نص لغته وأبعاده أو معماره.. إن الأديب الذي يهتم بالنقد ويحرص على إخضاع أعماله الأدبية للأحكام النقدية الصارمة سوف يخرج أعمالاً فنية ناشفة، بغير روح أو دم.

القصة تبدأ عندي بما يشبه لوحة البرق وهي تتشكل لحظة بلحظة وتتمدد أحداثها ومراميها كلما أعدت كتابتها ، فأنا لا أفكر حقيقة قبل الكتابة في المضمون الذي يتعين على بثه من خلال قصة جديدة.

قراءة ما كتبت تضعني في صف الذين يعبرون عن آلام وهموم الإنسان المعاصر أينما كان ولو خيرت في اختيار موضوعات لاخترت بدون تردد النزول إلى العوالم السفلى للإنسان. ففي هذه العوالم سوف أجد العديد من المآسي الإنسانية التي يطمح أي إنسان أن تتغير نحو الأحسن والأجمل.

* * *

المضمون قد لا يكون حاضراً بكافة تفاصيله في ذهني. إنه يتكامل وتتضح معالمه مع كل سطر جديد.. وحالما أنتهي من الكتابة الأولية للنص وهي الأسرع والأكثر عنفواناً وطيشاً. حالما أنتهي من هذه الكتابة، أترك النص لمدة قد تطول أو تقصر ثم أعود إليه بالقراءة والحذف والإضافة وإعادة الكتابة، وغالباً ما يتجدد النص، فقد أكون أنجزت النص الأول في ست صفحات، يتحول عند إعادة الكتابة إلى اثنتي عشرة صفحة أو أكثر.. وكثيراً ما أجد النص تافهاً في مرحلة المراجعة فأتخلص منه نهائياً. إن القصة بناء متكامل لا يقبل عمليات نقل الأعضاء أو، تغيير الدم. إن كل ما أقوم به بعد الكتابة الأولى إذا أقنعني النص هو عمليات تجميلية

وبعض الإضافات أما إذا وجدت روح النص ضعيفة فإنني أتخلص منه فوراً.

ومن الصعب الادعاء بأنني حققت التوازن بين الشكل والمضمون وفق أحدث الطرق الفنية أو الإشكالية لكنني ومنذ بدأت الكتابة حاولت أن أكسر الحواجز وإن أفتت الأطر البالية التي تسلم نفسها من أول لحظة. لكن هل وفقت أم لا، ذاك سؤال من الصعب الإجابة عنه من قبل؟!

لم أفكر حتى الآن في المدرسة التي تنتمي كتاباتي إليها، لأن هذه - كما أرى - مهمة من يقرؤون وينتقدون. أما مهمتي أنا فهي أن أكتب فقط، وهذه الكتابة تصنف أحياناً مع الواقعية وأحياناً ضدها.

أحب أن أوضح أنه من الصعب رصد توجهات القراء والكاتب الذي يضع في ذهنه جميع القراء سيتحول مع الوقت إلى بهلوان أو لاعب سيرك. وفي اعتقادي أن الكاتب يجب أن يكون صوت نفسه، يكتب ما يعتقد وما يرى وما يختمر في ذهنه. وبعد ذلك يأتي دور القارئ والناقد.. والساحة الآن فيها العديد من الكتاب. ولكل

منهم في أدبه طعم ومذاق خاص وكل قارئ له كاتبه الخاص أيضاً. ومن هنا أجد من الصعوبة أن تعمم ماذا ينبغي على الكاتب حتى يقبل عليه القارئ أو الناقد. والمهم أن يحسن الكاتب من أدواته ويطرح ما لديه.

* * *

أولاً: أحب أن أقول إنني قاص كسول جداً، فأنا لا أحرص على العلاقات الاجتماعية، فلا أزور ولا أزار، ثم إنني نادراً ما أرسل إنتاجي لكاتب أو ناقد إلا إذا طلبه مني. وحتى في هذه الحالة فإنني أحياناً أنسى إرسال بعض نتاجي، إنه إهمال أو برود، سمه كما تشاء!

ثانياً: لم يهملني أي ناقد كنت أطمح في أن يكتب عني من النقاد السعوديين، وإذا بحثت فسوف تجد أن قصصي درست كثيراً وربما كنت محظوظاً أكثر من غيري من أبناء جيلي، لقد كتب عني العديد من النقاد الذين لم أتعرف عليهم ولم ألتق بهم حتى الآن!

ثالثاً: أنا أكتب ولن أكتب حسب السائد، إنني أؤمن كما أسلفت أن لكل نص قانونه الخاص فلماذا أجامل النمط الثقافي السائد؟ إنني في غنى عن ذلك.

شـهادات
(1)

الرحيـل

تتخذ مجموعة «الرحيل» (1978) من حياة المدن موضوعاً لها. ولكنها مدينة ذات شوارع قذرة، ومقاهٍ صغيرة وحافلات مهشمة. ويستخدم المؤلف تكنيك تيار الوعي لكي يطلعنا على عقول شخصياته وأفكارها الداخلية. وتثير اللمحة التي نحصل عليها الرعب. فالإحباط هو الصفة الكبرى لجميع شخصياته، من الطلبة، والعمال، وصغار الموظفين الحكوميين، أو ببساطة، من الرجال العاطلين، لأن هؤلاء هم نوع الشخصيات التي يختارها. تكشف كل شخصية عن الفشل واليأس من خلال اللمحات التي نحصل عليها من وعي الشخصية ذكراً كانت أم أنثى.

ويبرز المقهى بصفته مكاناً هاماً يلجأ إليه الكثير من الشخصيات. ووسط الجو الصاخب، يعطينا الراوي إحساساً باغتراب شخصيته الرئيسة. وثمة محاولات خائبة للتواصل، تنتهي بعودته إلى البيت مكتئباً ووحيداً. ويهاجم الإحساس بالغثيان معظم الشخصيات، إذ تتصبب عرقاً في الحافلات المزدحمة أو في الحجرات سيئة التهوية. وفي حوار أجريته مع المؤلف، اعترف لي بمدى عمق تأثره حينما قرأ لأول مرة، روايتي كامو: «الطاعون» و«الغريب». وإنني لأدهش من جديد كلما قرأت قصة قصيرة سعودية في صحيفة أو مجلة، وإزاء التناقص بين نغمة الزهو والرضى عن النفس للصحيفة ككل، وبين الرؤية المعبرة عن الاغتراب وتشتت التجربة والإحباط في العمل الإبداعي. ولا يسعني إلا أن أطرح السؤال الذي طرحته في عرض نقدي لمجموعة: «الرحيل» هل يتوافق الكاتب - فحسب - مع تقليد أدبي، أم أنه يصور جانباً معيناً من هذا المجتمع، لا أستطيع أنا، بوصفي غريبة عنه، أن أراه؟ ولكن، أين هي ا لمدينة الحديثة النظيفة، والبنايات الشاهقة، والأسواق الزاخرة بالسلع، والناس الحسنو التغذية، الحسنو المظهر الذين

أراهم حولي دائماً؟ ألا يشكلون مادة ملائمة للأدب؟ لقد طرحت هذا السؤال في نهاية العرض الذي كتبته، فسبب لي ذلك مشكلة. فقد علق أحدهم في جريدة «الرياض» قائلاً إنه من الواضح أنني أعتقد أنه ليس للشعب السعودي مشاكل اجتماعية، ولكنني مازلت أعتقد أنه من المدهش ألا يكون أي جانب من جوانب مجتمع متزايد النمو، يجري تحديثه، وصناعي ناجح، قد ظهر في القصة القصيرة السعودية.

د. فاطمة موسى

(2)

ترنيمة الرجل المطارد

ما هذا القلق المأساوي الذي يساور حسين علي حسين؟ وما هذا الحزن القاتم الذي يلفه من كل جانب؟ وما هي منزلته؟ وما هو مصيره؟

حين أنهيت قراءة هذه المجموعة القصيرة (ترنيمة الرجل المطارد التي أصدرتها دار العلوم سنة 1983م) ألقيت على نفسي هذه الأسئلة، فعدت إلى الكتاب أتصفحه وأعيد قراءة قصصه الاثنتي عشرة لعلي أظفر بإجابات شافية ومقنعة.

وفي البدء، لنرفع التباساً أساسياً: فالكاتب حسين علي حسين لم يجد الأشخاص الذين جعلهم يتحركون من قصة إلى قصة، ولم يصف عليهم حالة نفسية وحالة

اجتماعية وحالة ثقافية موحدة، بل أعطى لكل شخص منهم ملامحه وخصائصه ومميزاته. وهذا من أصول الفن القصصي، كما هو شائع ومعلوم.

ثم هو لم يجعل أولئك الأشخاص المختلفين عن بعضهم البعض ظلالاً لشخصه، أو ناطقين باسمه، رغم استعماله لفنيات ضمير المتكلم حيناً، وضمير المخاطب حيناً آخر، وضمير الغائب في أغلب الأحيان، فلو أخذهم كناطقين باسمه لما كتب العنوان الرئيسي: قصص، بل يوميات أو مذكرات أو ما يشبه ذلك.

صحيح إن الكاتب لا يبتكر شيئاً من لا شيء، إنما يعطي في الحقيقة من ذاته قدراً طفيفاً من أجل تكوين الشخصية القصصية حتى تلتئم، وتقوم، وتتحرك، وتنمو، وتجري على قدميها بكل حرية لكي يقتنع بها القارئ. وصحيح أيضاً، أنه يضيف إلى ذلك ما يقتبسه من صفات الآخرين الذين يعاشرونه. وللخيال دور خلاق في كل ذلك.

حين ألقيت سؤالي وقلت: ما هذا القلق المأساوي الذي يساور حسين علي حسين؟ فلا أقصد الكاتب

بـالـذات، بـل أولـئـك الأشـخاص الـذيـن يـضـطـربـون فـي (الأرض والمرتبة) و(النخلة) و(الطين الغروي) و(حكاية الجرذ) و(ترنيمة الرجل المطارد) و(الخاتم) و(الوصول) و(البيت) و(القنينة) و(الثعبان) و(اللون الأصفر) و(زائر المدينة). فهؤلاء الأشخاص يتحركون كثيراً فمن وافد من البادية إلى المدينة، ومن راجع من المدينة إلى القرية، والكثير منهم يتسكعون تحت لذع الشمس أو تألق النجوم وكأنهم تائهون تتقاذفهم الشوارع بين الغبار والضجيج وضراوة الآخرين وشراستهم، لا يعرفون غايتهم وهم في ذلك قانعون، ومستسلمون، منقادون للآخرين، وإذا ما توقفوا بعد التعب الشديد فإنهم سيعودون حتماً إلى الاضطراب، وعدم الاستقرار، والحيرة، ماذا يطلبون؟ يقول الكاتب في إحدى قصصه: (المستحيل) ويقول أيضاً بين السطور (إنهم غير راضين) أو (إنهم مطاردون) كما جاء في عنوان المجموعة، أو أنهم يعيشون على الحنين كهذا الذي يكتشف أن شقيقه قد وافاه الأجل المحتوم منذ زمان أو كتلك التي تتمنى الزواج، ولكنها ستظل عانساً إلى أبد الدهر، وهم يشعرون بالوحدة، بل بالعزلة الضيقة فالحوار قليل بينهم وبين الآخرين، وإن

ارتبط فبعسر وتشنج واستخفاف وازدراء، قد أكلهم الصمت أكلاً ذريعاً.

فلقد ذكرتني أوصاف الأشخاص وخصوصاً تحركاتهم داخل المدن حين يشقون شوارعها وبطاحها من أقصاها إلى أقصاها ويلجؤون إلى مقاهيها، وهم وحيدون لا يقترب منهم أحد، بأبطال أفلام (الوسترن) الأمريكية والإيطالية. ولكن على عكس ذلك، فهؤلاء الأشخاص ليسوا بأبطال، بل هم سلبيون إلى أقصى حدود السلبية، ليسوا فعالين ولا قادرين على شيء.

وأغلب هؤلاء الأشخاص من الذكور الذين خطوا خطوة أولى طور الكهولة، أو أنهم – على الأصح – شابوا قبل الأوان. وهم يتكلمون إلى نفوسهم (بحكمة) كما يقول المؤلف، وربما بشيء من التزمت، ومن مآسي هذا العصر،أن يسلك الشاب سلوك الكهل، وأن يسلك العجوز سلوك الشاب!

ولكم هي كثيرة وعنيفة مشاغلهم العائلية التي تتمحور دائماً حول قلة المال وتكبد الديون ونجاح الأولاد

وإخفاقهم في التعليم وترضية الزوجات بالفيلا الجديدة والسيارة الفارهة الصفراء العتيدة!

ذلك أن منزلتهم الاجتماعية رديئة جداً، فمن بينهم الفلاح، والموظف الصغير، وربما التاجر والموظف الصغير الذي يحلم بالثروة التي لن يطولها ولو علق نفسه في السماء.. وهم يعرفون أن علاقتهم بالآخرين هي مجرد علاقة مصلحية نفعية. علاقة فلوس كما يقول الكاتب، وأن الناس في المجتمع قد تفشى المرض والطاعون في ضلوعهم رغم أنهم في كامل العافية، كما يصفهم المؤلف.

وهم ناس ملتصقون بالتربة أيما التصاق حتى تكاد تقول إن هناك تضامناً سرياً بينهم وبين الطين، وهي نظرة إسلامية عريقة جداً.

ولقد بلغ حسين علي حسين إلى الإبداع القصصي الراقي في (حكاية الجرذ) خاصة، وكذلك في (النخلة) و(الثعبان). وإني لأفضل هذه القصص الثلاث على سائر القصص الأخرى في هذه المجموعة.

فهذا الخشعمي الموظف الذي لا يطمئن لما حوله يقارن

وضعيته المتردية بمنزلة الجرذ الكبير الذي يدخل كل صباح إلى المقهى بكل حرية ويجوس تحت سيقان المقاعد والمناضد باطمئنان ثقيل وثقة بالنفس لا تعادلها ثقة ويأكل ما يشاء من رزق الله ثم يخرج من المقهى ولا يدفع ولو فلساً واحداً، أمام القهوجي الذي يشجعه على ذلك، وأخيراً يقصد مقر المحكمة المقابل للمقهى ليلتهم الأوراق والدفاتر بالمجان، بينما الخشعمي عليه أن يدفع النقود لكي يشرب شايه الأخضر المفضل وعليه أن يفكر في ألف قضية بما فيها القضايا العالمية المزمنة ويرهق نفسه بذلك كل الإرهاق. فالخشعمي مكبل، والجرذ الكبير حر، والخشعمي موسوس، والجرذ مطمئن، والخشعمي ثقيل على نفسه وعلى الآخرين، والجرذ خفيف الظل والحركة ومحبوب ومشجع! يا لها من منزلة بشرية تعسة أحقر من منزلة الجرذان!

كيف لا تذكرني هذه القصة برواية فرانتز كافكا المعروفة (بالمسخ)؟ وعلى عكس غريغوار سمسا الذي تحول ذات صباح إلى حشرة ضخمة وهو مازال في فراشه، فإن الخشعمي قد ظل إنساناً من لحم ودم وفكر ومشاعر

ووظيفة اجتماعية وبقي الجرذ ولو كان كبيراً عاتياً جباراً!
لكن مقدرة الكاتب الإبداعية تكمن في رسم خط التوازي
بين المخلوقين البشري والحيواني، مع ذهاب وإياب
مستمرين بينهما مثل المقارنة تارة، أو أوجه الشبه طوراً،
أو التباعد حيناً، أو التقارب أحياناً، أو التطابق مرة، أو
الاختلاف مرات، وأخيراً بين هذا وذاك!

وهذه قصة ثرية جداً، يمكن تحليلها بأدوات نقدية
شتى مثل البنيوية من الناحية اللغوية والتعبيرية
(البلاغية) والشكلية والمضمونية، ومثل التحليل النفسي
لسبر أغوار الشخصية القصصية في علاقتها بالجرذ من
جهة، وفي علاقتها بالكاتب من جهة ثانية، وفي علاقة
الجرذ بالكاتب من جهة ثالثة، وكذلك الغوص على
النوازع الباطنية واللاواعية، وتوضيح الرموز والعلامات
للرغبات الدفينة، كما فعلت مثلاً المحللة الشهيرة ماري
بونابرت لقصص آلان إدغار بو الكاتب الأمريكي
المعروف.

عز الدين مدني

(3)

طابور المياه الحديدية

ينتمي حسين عمراً - كما بدا لي - إلى الجيل الذي ظهر في أواخر الستينات على الرغم من أنه لم ينشر قصصه في كتب إلا في السنوات الأربع الأخيرة حيث صدرت له ثلاث مجموعات هي: الرحيل، ترنيمة الرجل المطارد، وطابور المياه الحديدية.

إذاً نحن أمام قاص لم يكن متسرعاً في النشر، لا بل إنه لم يبدأ ذلك إلا بعد أن استكمل أدواته ولذا جاءت مجموعته الأخيرة «طابور المياه الحديدية» كمجموعة من الممكن وصفها بأنها «مقنعة جداً».

تحدثت قبل هذا وفي أكثر من موضوع عن جيل القصاصين السعوديين الشباب وأشرت إلى أنهم لا

يقلدون بعضهم وأن كل واحد منهم يحاول أن يكون شخصيته بمعزل عن الآخرين وضربت أمثلة بأسماء عبدالله جفري وسباعي عثمان وباخشوين ومحمد علوان، وها هي مجموعة حسين علي حسين تأتي لتؤكد ملاحظتي تلك التي أعتبرها من أولى ميزات القصة القصيرة في السعودية.

إن قارئ مجموعة «طيور المياه الحديدية» يؤخذ بقدرة المؤلف على التقاط المشهد القصصي في اللحظة القصصية المناسبة والقصة عنده لا تذهب أبعد من مكانها، وأبطالها لا تأخذهم تداعياتهم إلى أماكن وأزمان أخرى - كما يفعل سباعي أحمد عثمان أو عبداله جفري مثلاً - اللذان رغم الهم الاجتماعي في قصصهما إلا أنهما شغوفان بتيار الوعي الذي أفاد منه أبرز القصاصين العرب بعد أن عرفوه عن جيمس جويس وناتالي ساروت وغيرهما.

فقصة «كرسي خيزران» نموذج لقصة اللحظة، رجل من شرفته يراقب مشهداً، هذا كل شيء.

لكن قصته «طابور المياه الحديدية» التي تحمل

المجموعة اسمها قصة ذات تأثير أكبر ولا أغالي إن قلت بأنها نموذج من أجمل القصص العربية الحديثة. القصة تتحدث عن منبع ماء معدني، يشفي المرضى - كما يعتقد الناس - وطقوس الناس في التعامل مع هذا الماء. لقد وظف المعتقد الشعبي بعمل قصصي ناجح تميز بنكهته المحلية وبلغته رغم أنها تميل إلى الإسهاب في الوصف أكثر مما هو موجود في قصص المجموعة الأخرى.

وبطل قصة «نهار المقيبرة» يريد أن يخرج على ركود حياة الناس بفعل ما يذهب إلى عطار فيطلب منه شيئاً، هذا الشيء هو خليط لا يخلط من مادتين فيتهمه بالجنون، ثم يبدأ شجار بينهما، بعد ذلك يذهب إلى عطار آخر ويتشاجر من جديد، لكن العطار يقتله ببساطة، يرفع صاحب الدكان آلة حادة ويهوي بها على صدره مباشرة، تشخب الدماء حارة ولزجة. جمع آخر يتكون... سيارات... دواب ونساء ورجال.

وهكذا تنتهي القصة... والموت المجاني كلاهما يحدث بهدوء.

وإذا كانت قصة «نهار المقيبرة» ترسم لنا جواً عبثياً

فإن المؤلف في قصته «الجثة» لا يتوانى عن جعل هذه الجثة تنطق وتحاور.

وبطل قصة «الزيارة» يذهب إلى الطبيب ليطببه من آلام بطنه، لكن المفاجأة تأتي عندما يقترح عليه الطبيب بأن يتحول إلى امرأة وقد وافق على ذلك لأنه سيبرأ من متاعبه مع زوجته.

هذه مجرد عينات من قصص حسين علي حسين في مجموعته «طابور المياه الحديدية» ويسجل لصالحه فيها أيضاً تركيزه على الفصيح من لغتنا وعدم استخدامه للمفردة أو المصطلح العامي إلا فيما ندر الأمر الذي نجده عند قصاصين سعوديين آخرين ويجعل بيننا وبين استيعاب القصة حاجزاً كان بالإمكان تخطيه بوضع هوامش شارحة لهذه المسميات.

عبدالرحمن مجيد الربيعي

(4)

عزلة الذات

اختـار الأستـاذ حسين علي حسين أن يرصد عـلاقـة الذات بما حولها من الآخرين من خلال غوصه في أعماق هذه الذات ورصد ما يبدر عنها من تصرف تجاه هؤلاء الآخرين فجسد في قصته «الحديقة» مدى العزلة التي تعاني منها الذات في صورة الشخص الوحيد مع صحيفته يجلس على كرسي في الحديقة لا يلقي بالاً للعالم من حوله يقلب صحيفته على نحو عشوائي غير مبالٍ بما يري حوله بل إنه يمتهن كثيراً من الآداب العامة في حركاته العبثية عندما يتمخط مرة وثانية.. وتستوقف نظرته أخبار الموتى في الصحيفة كما يتجلى في تعليقاته التي تستشف من خلالها شيئاً من الشماتة والتلذذ بالنهايات التي انتهى إليها أولئك الموتى..

وتسترعي انتباهه أخبار أخرى هامشية لا تغني شيئاً وتكشف شيئاً من التخبط الذي انتهى إليه العالم حينما تنجح تجربة عجل الأنابيب في روسيا.

وفي إطار هذا الجو الخاص الذي أحاط به هذا الشخص نفسه تبدأ محاولات العالم الخارجي في اقتحامه عليه متمثلة في هذا الطفل الذي لاينفك يقفز أمامه عدة مرات بحبله البلاستيكي المجدول وفي ذلك الحارس الذي مافتئ يقتحم عليه عالمه بصوت صافرته ويزحزحه عن موضعه.

ويتأزم الموقف على نحو تدريجي بين هذا الشخص والعالم ففي الوقت الذي توشك الحديقة أن تخليه من الناس تزداد فيه محاولة الحارس اقتحام عالم الرجل وينتهي الموقف بينهما على نحو درامي عنيف يصفح فيه الرجل الحارس على وجهه، وبعد أن كنا نتوقع من ذلك الحارس الشرس أن يثأر لنفسه نفاجأ به يترك الرجل يهرول مبتعداً ثم يلتقط عصاه ويواصل جولته التفقدية وكأن شيئاً لم يحدث بل إن هذا العنف أصبح فاتحة لعلاقة جديدة تربط بين الرجل والحارس أو بالأصح بين الرجل والعالم من حوله وكأنما قد أراد القاص أن يقول إن

شيئاً من العنف نحتاج إلى ممارسته كي نكسب احترام الآخرين لنا ونوقفهم عن محاولة اقتحام عالمنا الخاص وأن العلاقات الإنسانية التي تربط الإنسان بالعالم إنما ترتكز على منطق القوة الذي يشعر به كل فرد تجاه الآخر على أنه ذات تستحق أن تمتلك حيزاً في الوجود فالعائلات التي كانت تقيم في الحديقة إنما كانت تكتسب شرعية وجودها عن طريق ما كانت تتسم به من تكتل وتجمع أما الشخص الوحيد فلم يكن له من سبيل سوى استعمال القوة لإثبات شرعية بقائه في الحديقة.

وفي قصته «الزيارة» يحاول الأستاذ حسين علي حسين أن يؤكد أن إدراكنا لهويتنا هو السبيل الوحيد الذي من شأنه أن يجعلنا مؤهلين لكي نلعب الأدوار التي تناط بنا وهو الذي من شأنه كذلك أن يخرجنا من العبثية التي تتسم بها تصرفاتنا.

إن تعرية الرجل نفسه أمام الطبيب نوع من الرجوع إلى حقيقة الذات نوع من اكتشاف النفس بعيداً عن البهرج والطلاء الذي تغمرنا به الحياة.. هناك يرى الرجل نفسه وكأنه يراها لأول مرة.. رفع ثوبه بتثاقل.. نزعه.. نزع السروال والقميص الداخلي.. نظر إلى نفسه بعد

ذلك فوجد أنه والناس فيه شيء مختلف، جسمه أملس ناعم بلا نتوءات على الإطلاق، كيف لم يشعر بذلك في أي وقت.

إن تميز الأستاذ حسين علي حسين في هاتين القصتين من حيث المضمون والأداة من شأنه أن يجعل الوقوف أمام قضيته وقوفاً يطول ويطول.

د. سعيد السريحي

قصص مختارة
لراوي العدد

حكاية الجرذ(*)

اليوم جاء الخشرمي إلى مقهاه مبكراً، وجلس على نفس الكرسي الذي اعتاد الجلوس عليه كل يوم، وأخذ يتنفس بقوة، بطريقة توحي برضاه التام عن كل ما يجري حوله، مع إنه قلّما يرضى وقلّما يشعر بالاطمئنان لما حوله. لكنه اليوم لديه شعور داخلي بأن كافة الأمور تجري على خير ما يرام، انطلاقاً من البيت ونهاية بالمقهى، يتناول فنجان الشاي. الدخان يتصاعد من جوف الفنجان بطريقة قاسية، ومع ذلك فإنه يواصل رشفه بشراهة، ويتساءل في داخله بطريقة طائشة، كيف سيكون حال العالم لو أوقفت سيلان أو الصين أو الهند تصدير الشاي؟ وقال إن الشاي هو الترسانة الأخيرة التي يحتمي خلفها كلما تكالبت عليه المشاكل، ولذلك فهو

*) من مجموعته: ترنيمة الرجل المطارد.

لا يفكر في الاستغناء عنه، حتى لو وصل سعر (البراد) إلى ريال واحد.

عيناه تتحركان في محجريهما وكأنهما حبتا زئبق، لترقبا بطريقة مدهشة الجرذ الكبير وهو يبدأ مسيرته المظفرة من داخل (المحكمة) ليجوس بين كراسي المقهى وما تحتها من هوام بمنتهى الهدوء والاطمئنان، فليس له من مكان يرتاح فيه ويتجول على حريته، إلا ملفّات (المحكمة) والمقهى المنتصب أمام بابها مباشرة، هكذا أخذ الخشرمي يفكر وهو يرنو إلى الطريقة التي يمارس بها الجرذ حياته، حتى إنه يزور المقهى مثلما يزورها الخشرمي مع أنه لا يدفع نقوداً على الإطلاق، هو وحده الذي يطالب بقيمة براد الشاي وبقيمة الجلوس على الكرسي العتيق إن لم يطلب الشاي، مع أنه نادراً ما يفعل ذلك، فالشاي بالنسبة له على الأقل سيد المجلس.

قرّب فنجان الشاي من فمه. كان حاراً قبل قليل، فكيف برد بهذه السرعة؟ تساءل بقلق، مدّ رجله لتسوح فوق علب السجاير الفارغة وأغطية البيبسي كولا، وقال وهو يسترجع صورة الجرذ السعيد، إن حياته غدت بدون

معنى، ما هو الفرق بينك وبين الجرذ؟ يأكل رزقه مجاناً وله الحق في الاطلاع على ملفات المحكمة أولاً بأول، أما أنت فكل شيء يدخل جوفك بثمن حتى الماء والهواء، أما لو أردت إرضاء فضولك بالنظر إلى معاملات الآخرين فسوف يقال عنك حالاً بأنك جاسوس، وحينذاك فإنك ستجد نفسك أمام قضية لا حل لها إلا السجن وذلك أضعف الإيمان، فأي حياة هذه؟ تساءل وبصق على أرضية المقهى بحقد دفين، ثم ابتسم ببلاهة متناهية للنتيجة التي توصل إليها. مدّ يده وقشع الطاقية من فوق رأسه ووضعها على الطاولة، وقال إن المسألة بحاجة إلى تفكير طويل، فلا يصحّ أبداً أن يكون (الجرذ) أكثر حرية منه، هو الموظف درجة ثانية، الحريص على الاطلاع أولاً بأول على أحوال العالم، والذي يجد لذة كبيرة في الحديث عن أزمات البروتين والطاقة والحرب الباردة، ومع ذلك لا يستطيع التوصل إلى حل يساوي بينه وبين (الجرذ)!!

وحين لم يتوصل إلى نتيجة باترة، قنع بما رآه على مضض، وأخذ يراقب ما يرد إلى المقهى وما يخرج من روّاد وبهائم وعربات، لكن شيئاً واحداً، مازال يتمحور ويتمدد في تلافيف دماغه، ذلك هو (الجرذ) حركاته،

سكناته، عدم اهتمامه بالأرجل التي تجوس بين الكراسي، إنه يشعر وكأن كافة روّاد المقهى قد أقاموا علاقة مبنية على الألفة والمحبة مع (الجرذ)، حتى تمنى في داخله أن يتبع (الجرذ) بعد خروجه من المقهى ليراه وهو يشق طريقه داخل أرتال الملفات، وليرى ما هي المعلامات التي يلذّ له أكلها، هل هي معاملات الزواج والطلاق أم معاملات العقار والأراضي، وبينه وبين نفسه، رجّح (الخشرمي) أن معاملات (العقار والأراضي) ربما استهوته أكثر، لماذا توصل إلى هذه الفكرة، هو أيضاً لا يدري، كل ما يدريه أنه في شوق عارم إلى مشاركة (الجرذ) كافة شؤونه، بل وصلت به أفكاره إلى استعداده التام على الاستغناء عن مرتبته الثانية وعن الاهتمام بأحوال العالم، إلى الاهتمام بأحوال (الجرذ) ليأخذ فكرة متكاملة عن حياته، كيف ينام؟ متى يحلو له مداعبة الفئران؟ ما هي أوقات تناوله الوجبات؟ ما هي أمنياته الخاصة والعامة؟ لكنه حين يفكر في أن (الجرذ) لا يألف الإنسان يشعر بالحسرة والندم.

أتى القهوجي ببرّاد جديد. سأله الخشرمي عن حكايتهم مع (الجرذ) فقال له بلا مبالاة:

- يأخذ رزقه ويمشي!!

● كيف؟ استزاده الخشرمي فردّ عليه بعد تفكير قصير:

- إنه قنوع، لا يبحث إلا عن الأشياء الظاهرة، يأخذ

قطعة من هنا وأخرى من هناك، ثم يتوكل في حال سبيله!!

● أليس في ذلك خسارة لكم؟

قال بطريقة طائشة: نحن لسنا أصحاب مخزن دقيق، إن ما هو ظاهر لدينا له طريقتان للتصريف، إما بطن (الجرذ) وإما صندوق الزبالة!!

● والجرذ أفضل!!

- إنه صديقنا لذلك نفضّله على بعض الزبائن، فما بالك بصندوق الزبالة؟.

● ألا تخافون الطاعون؟

- الطاعون بات يتفشّى في شتى الأرجاء حتى أننا لم نعد نخافه!!

وحاول (الخشرمي) أن يمدّ خيطاً آخر في الحوار، لكنه آثر السلامة، ونقّد القهوجي قيمة برّاد الشاي، وأخرج

لنفسه سيجارة أخذ يدخّنها في هدوء، وهو يشعر أن لا شيء في العالم بات يشغله الآن مثلما تشغله حكاية (الجرذ) حتى أنه تمنّى لو كان (جرذاً)!!

تنتهي السيجارة. ينصب الخشرمي قامته، يقوم. يلبس حذاءه. يضع (الغترة) على رأسه. ينادي بأعلى صوته وكأنه في حراج الثلاثاء. (دنيا فانية!!) يضحك بعض الروّاد. هو يمط قامته العريضة وعلامات الحزن واضحة على وجهه، وينداح وئيداً في الشارع الطويل المترب، مخلفاً خلفه (الجرذ) السعيد وهو يجوس بهدوء تحت الكراسي وبين أرجل الروّاد، وفوق علب السجائر والورق والمعلبات الفارغة ورائحة الرطوبة اللزجة.



الزيـارة(*)

كانت الحركة رتيبة، شبه متلاشية، لا تثير انتباهه ولا انتباه الغرباء، لكنها بدت له في قمة الإثارة، من يفجر هذا الصمت الذي يلف الأشياء من حوله، يدخل في بطنه المجوف الحركة ووخز الإبر؟ تساءل وراقب حركة الكلب وشخيره المتناغم، كانت الصناديق حول المستوصف لامعة السطوح بعضها مليء بالغبار لكن اللمعان ينفذ من بين الخصاص قال إنها أشعة الشمس، تستولد اللمعان من غبر الوجوه، فما بالك بالسطوح الحديدية اللامعة؟ أعجبه الاستنتاج وقال إن مكانه الطبيعي في مجالس الخبراء، حيث يقرر مصير الكون والحرب والسلام، لكن حظه العاثر مال به وأوصله إلى حيث لا يعلم إنس ولا جان مستقره حتى الآن.

*) من مجموعته طابور المياه الحديدية.

تناول السيجارة من البكت وأشعلها. مجها بشراهة. عدل الغترة وحك شحمة أذنه بخدر لذيذ.. قالت له والتعابير على وجهها في تموج المحيط:

- أنت إنسان فاشل ولا مكان لك في بيتي؟

● بيتك أم بيتي؟

- الزوجة لا مكان لها في الشوارع.

● والرجال؟

- لهم المقاهي ومجالس الأنس وربما السفر إلى حيث تلتحم الأشياء ببعضها.

● تعتقدين أنني أصلح لهذه الأشياء؟

- تصلح لماذا إذاً؟

● لك وحدك، نور عينيك بحري الذي أغوص فيه، وصوتك وصلة الموسيقى التي أسمعها في كل حين.. كل..

- هذا وحده لا يكفي إنني أريد الالتحام.. أريد الحرارة..

● ألا يكفي أنني أريدك؟

* * *

لفظ البصقة وتلفت حوله، كانت السيجارة قد لفظت أنفاسها ، والعرق اللزج ساح على هواه فغطى الصدر والوجه. فكر كيف يستطيع الخروج من جلده؟ وقال بلا تردد إنه خارج فعلاً، إنه في جلد غير جلده.. من هو الآن؟ مدينة بلا جدران..

شخص ممصوص العود ، أصفر كحبة قمح، مسلوب من كل شيء إلا حقه الشرعي في مراجعة الطبيب.. قال بحرارة:

● أريد أن أراجع زوجتي.. طلقة واحدة.. من حقي بعدها أن أعيدها إلى عصمتي.. نتف العجوز شعر أنفه بعصبية وخبط بالمروحة الخوصية على الأرض قائلاً:

- لكنها لا تريد عصمتك.

● لماذا ؟

- تقول إنك لا تعطيها حقوقها كاملة.

● من قال ذلك؟

- هي.

● وماذا أيضاً؟

- تريد أن تطلقها بالثلاثة.. حتى ترتاح منك إلى الأبد.

● أليس من حقي مراجعتها إذاً؟

- من حقك مراجعة الطبيب..

* * *

جلس مع الجالسين، تناول من جيبه جريدة الصباح وأخذ يبحلق في بياضها وسوادها ثم تساءل بصوت مسموع:

● ألم يأت الطبيب؟

همهموا بصوت واحد:

- لم يأت الطبيب.

قال بإهمال:

● اشعلوا لفائفكم إذاً وانتظروا تشريف حضرة الطبيب.

- أشعلنا لفائفنا ولم يحضر الطبيب.

فجأة تنرفز وصاح:

- قبّح الله الطبيب.

- همهموا بصوت واحد:

- قبّح الله الطبيب!!

شعر بارتياح للنتيجة وأخذ يبلحق في صفحات الجريدة السوداء والبيضاء، ثم سلك يده المعروقة في جيبه وأخرج علبة اللفائف، قام من مجلسه، طاف بعلبة اللفائف على الجالسين، ناولهم جميعاً، ثم أخرج علبة الثقاب، أشعل العود وطاف به على الجميع، حتى أشعلوا لفائفهم، خطرت له فكرة فنفذها فوراً:

- الدخان يضر بصحتكم.. فلا تقربوه يرحمكم الله!!

أبعد الجميع اللفائف عن أفواههم.. بحلقوا فيه جيداً.. ثم عادوا لامتصاص الرحيق الأصفر من جديد.

* * *

طوى جريدة الصباح ورفع عقيرته بنفاد صبر:

● ألم يأت الطبيب..؟

ردوا بصوت واحد:

- سيارته قادمة.

● كم الساعة الآن في أيديكم؟

- لا نتعامل مع هذه الآلة الجهنمية!!

* * *

أمام المستوصف وقفت سيارة الطبيب. خفت إليها الممرضة. أخذت طفل الطبيب من السيارة مع الطفل لعبته الخاصة.

دخلت.. ضحك في سره وقال للجالسين بسخرية:

- عشت لأرى المستوصف وقد تحول إلى روضة..

التفتوا إليه قائلين بلهجة لاذعة:

- البيت بيته ولك أن تدخل أو تنسحب!؟

كاد يتنازل عن رغبته الملحة في الدخول إلى الطبيب، لكنه تشجع وتوجه رأساً إلى العيادة فوجد الطبيب متربعاً على أحد الكراسي وفي يده شطيرة ضخمة يقضم منها بشراهة، الموقف أصابه بالخجل وجعله متردداً في الدخول، لكن الطبيب شجعه:

- هاه.. مم تشتكي؟

● بطني!!

- انطق ما به؟

- يعزف موسيقى!

استشاط الطبيب غضباً، فقد أحس بأنه أهين، وضع الشطيرة على الطاولة، ووجه إليه الحديث بلهجة صارمة:

- هذا المكان للعلاج وليس للكلام الفارغ..

- وأنا أيضاً أقول إن هذا المكان للعلاج لذلك أتيت، لكني وجدته قد تحول إلى مطعم ومنبر وروضة أطفال!!

ابتلع الطبيب الإهانة وقال بابتسامة محايدة:

- تفضل أكشف عليك.

رقت ملامحه وشعر لأول مرة بأنه حقق بعض الانتصار. تمدد على المنضدة، استرخى تماماً. حلق في فضاء الغرفة المحدود. راودته نفسه أن يشغل سيجارة، لكنه خشي بأن تسجل عليه..

قال الطبيب:

- مم تشكو؟

● أشـعـر بـأنـنـي زائـد عـن الحـاجـة.. زوجـتـي لا تجـد كفايتها.. عملي لا يجد كفايته ماذا أعمل؟ قلت آتي إليك.

- اكشف بطنك.. لا.. اخلع ملابسك.

رفع ثوبه بتثاقل. نزع السروال والقميص الداخلي. نظر إلى نفسه بعد ذلك فوجد أنه غير الناس. فيه شيء مختلف جسمه أملس ناعم بلا نتوءات على الإطلاق.. كيف لم يشعر بذلك في أي وقت؟ بدا له الأمر كأنه ابن لحظته.. سأله الطبيب:

- ألم تشعر في أي وقت بحركة غريبة في جسدك؟

● ربما؟!

- أنت في نعمة.

ألح عليه:

● زوجتي؟

- طلقها!

● طلقتها وندمت!

- لا تندم.

تساءل بهلع:

● والحل؟

- هناك حلان.. إما أن تتحول إلى امرأة وإما أن تظل معلقاً.

بعد أن ارتدى ملابسه، تناول أحد الكراسي. وضع رجلاً على رجل. أخرج علبة اللفائف وأخذ يشفط اللفافة الجديدة وابتسامة خفيفة تفترش صفحة وجهه المتموجة تموج المحيط.. وقال:

● أريد أن أتحول إلى امرأة.

نادى الطبيب بصوت جهوري:

- واحد غيره!!

1402هـ

* * *

برودة(*)

شتـاء الحـوش يـخرج أمـي مـن الدار. عـلى رأسـها الغطاء الأسود بخرومه الدقيقة، وعلى جسدها المنتصب ثوب أسود فضفاض (حزن على حزن كل أمي!!) ذلك كان شعوري دائماً، لكن أمي لا تفكر في شيء، هاجسها مع كل غروب شتائي أن تخرج من الدار مسرعة لتطوف حول خرائب الحوش وصخوره وطين أطلاله المتناثرة في كل ركن. تنادي بعالي الصوت:

- فينك يا علي.. فينك يا سبب همي!!

أختبئ وسط الخرائب. أرقب بياض السماء. أبحث عن مخارج النجوم دون جدوى. ضحكات الأطفال تتساقط، أحسها من الاتجاهات. نجمة الزقاق الوحيدة تعبر المحيطات الضيقة لتحط فوق رؤوسنا الصغيرة.. لا نعيرها.. ليست هذه نجمتنا.. نجمتنا فوق، وسط الخيمة

*) من المجموعة القصصية: كبير المقام.

البـيـضـاء الآن.. السـوداء بعـد دقائـق.. يأتـي الصـوت مجدداً:

- فينك يا علي!!

أخرج من خلف خن الدجاج وفي اليـد جورب قديم معبأ عن آخره بالبيـض.. أخبئ البيض في التراب.. قدماي حافيتان وصدري مفتوح.. ترتخي أمي حالما تلقي القبض علي.. تضع الغترة المنقطة على رأسها وصوتها ينسال سريعاً.

- اربط الغترة على رأسك يا واد.. (صك) صدرك زي الناس لا يصفقك الهواء.. فين ولت (زنوبتك)؟!

تلقي أوامرها ويداها الخشنتان تقومان بكل شيء. (لماذا تأمرني وتنفذ نيابة عني؟ أمي حنونة وأنا شيطان!.) قلت لها مرة:

- هاتي الغترة وأنا أربطها!

لكنها ضربتني على كتفي، وأخذتني بسرعة إلى الدار، قائلة وكأنها تخاطب المجهول. ونجمة الزقاق الوحيدة:

- فين أبوك.. يشوف همي!!

● فين أبويا من زمان.. يا أمي؟

- مسافر!!

● سفره طول؟!

- طول.. طول.. إنه هناك خلف النجوم العالية من ذلك اليوم وأنا أسرح في الخرائب بانتظار النجوم الصفراء العالية، ربما يسقط أبي من وسط نجمة، آخذه إلى أمي، أدفئها به، تبرد كثيراً منذ غادرنا، تبحث في ظلام الليالي الباردة عن اللحاف وأنفاسنا، تغطينا، تغطي نفسها، لكن البرد كان واضحاً في طقطقة أسنانها الشبيهة بصوت النسيج. كان البرد يكلل جدران بيتنا الطيني الصغير إلى أن ينفذ شعاع شمس الزقاق فيغطي رواق بيتنا وغرفه المخنوقة.. حينذاك ننطلق جميعاً، أمي لتجلب الماء. تغزل جريد النخيل المبلل لتصنع منه القفف والمكانس. تذهب إلى باب المصري تسوق هناك غزل يديها. تعود ومعها الخضار والطحين. انطلق. ينطلق إخوتي الصغار في منحنيات الحوش.. رداؤنا الأرض الطينية ولحافنا شمس الزقاق

الحادة. اللامعة، مثل مسحوق اللؤلؤ.. لا تقلق أمي علينا إلا في المساء.. تترك الدار فيما يشبه برنامجها المسائي عالية الصوت..

- فينك يا علي.. فينك..؟!

لا أدري لماذا أمي وهي تناديني أنا بالذات وكأنها تنادي على أبي؟ هل أشبهه كثيراً؟ هل سأذهب خلف النجوم العالية؟ كان بودي أن أقول لها، لا تنادي كل مساء فينك يا علي؟ ذلك يخيفني.. يزيد إحساسي بالبرودة والضياع وسط خرائب الحارة!!



الجـراد(*)

على مشارف الزقاق، تقع «البلاجية»، غابة مليئة بأشجار الأثل الفارعة الطول، تحت الأشجار أرض صفراء قاسية، بئر مهجورة، أحواض زرع نشفت حدودها وأصاب قيعانها، التشقق، وفي البعيد بقايا وغرف طينية، لم يكن في تلك البقعة من سبب يجعل الحياة ممكنة، لكنني كنت أرحل كل صباح إلى هناك، أجلس على تلة تشرف على غابة أخرى، تحتها تماماً كان يجلس الأحنف ومعه الناي، وعلى وجهه ابتسامة بلهاء باهتة، لم يكن لينظر خلفه أو أمامه، كان يجلس حالاً ويشرع في إرسال نغماته، تساءلت أكثر من مرة: لمن يعزف النغمات الساحرة؟ لكنني لم أجرؤ على طلب إجابة مباشرة. كنا نتحاشاه، نراه من بعيد، تأتينا نغماته الشجية، لكن أحداً لم يقترب منه، يحدثه، يعاكسه،

*) من مجموعته: رائحة المدينة.

هناك من يقول إنه يعزف للجن، ومن يقول إنه يتخيل عقارب وثعابين لترقص على نغماته، لكن حمدان الأعرج تحدث ذات مساء، فقال بثقة كاملة «إن الأحنف يعشق واحدة من بنات البادية، شاهدها وهي ترعى الأغنام في «البلاجية»، يوم كانت عامرة بالأشجار والعصافير والمياه والحشائش، وحالما شرع في العزف على نايه ليلفت نظرها إليه، انشقت الأرض وابتلعتها مع أغنامها وعصاتها الصغيرة، من يومها تحولت البلاجية إلى أرض قاحلة، وتحول الأحنف إلى كائن مغروس لا يميزه عن الكائنات الجامدة إلا الناي الذي لم يعد يفارق شفتيه.

كلهم كانوا يقولون ذلك، لكن أحداً لم يجرؤ على الاقتراب منه، وطرح ما يدور عليه مباشرة، واحد فقط، علل خشية أهل «الزقاق» للأحنف، لرواية نقلتها عجوز تذهب كل عصر آلى الحقول الواقعة في الناحية الجنوبية للبلاجية لحصد البرسيم والنعناع والبقدونس، قالت العجوز لابنتها الأرملة، بأنها رأت الأحنف، جالساً على تلة الغابة ودمعه يسيل كالزيت، رقت لحاله وسألته عن سبب بكائه، لكنه تجاهلها، كفكف دمعه ونزل من مقعده وأخذ يقذفها بالحصى صائحاً بأعلى صوته «جنيه..

جنيـه.. » من يـومهـا كفـت العـجـوز عـن الـذهاب إلـى الحقول، وقبعت في بيتها ترجف من الهلع، حتى طلع سرها الإلـهـي، بعـد تلـك الحـادثـة زاد تحـاشـي الـنـاس للأحـنـف، يـرقـبـونـه من بعـيـد، يـرصـدون مـا يـطـرأ عـلـى حركاته وسكناته من تغيرات، ثم يتداولونها فيما بينهم باهتمام زائد.

تلك هي الأسباب وحيثيـاتها فلماذا أجلس الآن متـرقباً صدى نـغـمـاتـه؟ هل أصبحت مـشـتـاقاً لحبات الحصى؟ أم أنني مدفوع بحس داخلي لرؤية ما يؤرقه، لأعود للزقاق وفي داخلي الخبر اليقين؟ قد تساهم رؤيتي في حل أزمة الأحنف وإسدال الستار على كافة الأسئلة والتكهنات، لكنني لا أنوي تحقيق انتصارات تذكر، لدي ما يكفي من الهموم فلماذا الانتصارات؟ كل ما حولي جامد فلماذا الاهتمام بالمتحرك الوحيد في هذه البيدا ء القاحلة؟

دللت رجلي. أدخلت أصابعي في فمي وأطلقت صفيراً عالياً، لكن الأحنف لم يلتفت، كان منهمكاً في إرسال نغماته، الغابة من حوله هادئة، عدلت عن الصفير

وناديت بأعلى صوتي «خذ.. يا أحنف». ولم يأتني غير الصمت وصدى النغمات. أخذت أبحلق في الفراغ وأشجار الأثل وتشققات الأرض التي شكلت مع الأيام ما يشبه المربعات والمثلثات المنفصلة عن بعضها. أرسلت النظر إلى فوق، كانت السماء صافية، لكن سرباً من الجراد بدأ يتقاطر على مهل ثم يحط على قمم الأشجار والمربعات والمثلثات الطينية الناشفة، غامت السماء قليلاً، نزلت سريعاً، أخذت أطارد الجراد، أركض خلفه وأخبئ ما اصطدته في جيوبي، شعرت بسعادة طاغية، بطفولتي تعود «بعودة الأيام..» كنا نقولها ونحن نركض في الحقول والغابات الصغيرة خلف أسراب الجراد، نجمعه في أشولة وصفائح ثم نغرسه في الأسياخ، ركضت كثيراً، لأجد نفسي دون أن أدري بمواجهة الأحنف، هش لي، ابتسم، كاد يصفق، وضع الناي بجانبه وأخذ يركض معي في الخلاء بحثاً عن أسراب الجراد الخشنة الصفراء.. كان صامتاً وودوداً.

نوفمبر 1989م



قصص العدد

عـبـدالإلـه
عـبـدالـقـادر

الإمارات. أصدر عدداً من المجموعات القصصية منها هموم علوان الأحدب (1990)، مرثية كلكامش (1991)، رحيل النوارس (1992)، طلب لجوء (1996)، اليانكي (1999).

باقة الياسمين

أزيز الطائرات يثقل سمعها، وتعب الرحلة يجعلها لا تتحرك من المقعد منذ هذا الصباح، لا تدري لماذا أحست أن حدثاً جللاً سيحل بها هذا اليوم، قال لها في آخر مكالمة هاتفية إنه سيدخل المستشفى، ولم يفصح عن أسباب هذا الدخول، لكنها فوجئت برسالة على «الفاكس» تصلها وهي في عملها..

«أخاف.. الزمن.. والأقدار..

أنا أثق أكثر بخبث المرض..

حينما لا تعثري عليَّ.

ضعي وردة في مكاني.. ».

منذ أن تعرفت إليه اختلفت حياتها وتبدلت، وشعرت بتغيرات عميقة رغم كل تجاربها السابقة وحياتها الطويلة، لكنه استطاع بأشهر قلائل أن يلغي كل تلك الحياة بتفاصيلها، وتبدأ حياة جديدة ملؤها العطف والحنان والدفء، أحبت كل شيء معه، لكنها ظلت خائفة من الجانب الآخر.

إن آلاف الأميال تفرقها عنه، هو معها كل دقيقة، يكلمها كل ساعة، يلتقي بها كل شهر، لكن هل كانت تنتظر هذا القلق والترقب، كانت تخاف أكثر كلما حثت الخطى للقائه، تخاف رعب السفر وساعة الافتراق، لحظة اللقاء والاندماج، لقد اختلط عليها بكل ما يدور حولها، حياتها، بناتها، عملها، فرح اللقاء وخوفه، أحاسيس متناقضة بين السفر والسفر، يتصاعد شوقها إليه، فتصبح متوحدة بكل كيانها تبكي وجداً وحباً وشوقاً وكبرياء.

كان هو الآخر يظل ينتظر. أصبحت كل أيامه انتظاراً

وترقباً. خمسون عاماً أحرقها في مقاهي المدن وغربة البلدان لكنه لم يعرف الحب، ربما كانت لحظات حب قد مرت عليه، وربما أحس ببعض النساء يحاولن طرق أبواب عواطفه، لكن لم تستطع إحداهن أن تدخل عالمه.

- علق ذراعه في وسط الساعة.

تك.. تك.. تك.

الوقت عذبه كثيراً.. يجلده.. يقتله.

تك.. تك.

أما هو فيظل متشوقاً ينتظر أن تدق ساعة وصولها.

أوت إليه مستسلمة مطمئنة..

- آه لو عشت أيامي كلها في معيته.

- تهاتفه كل ساعة.

- ويكتب لها.

ساومت كل الصغار أن يبيعوني نصف أعمارهم.

كي أظل معك.

كي لا أموت سريعاً.

قبل أن أرى ينبوع سرك.

ترى؟!

متى تأمين؟!

هكذا كلما كتب لها.. تسارع الريح لتصل المطار.. وتأخذ أول رحلة متجهة إليه.

كانت تتمنى أن تلغي الأمكنة، وتختفي المدن، وتضمحل المسافات، كانت تخاف أن يضيع في زحمة المدن، وكان يخشى أن ينتصر عليه الزمن، يلغي الأمكنة والمدن والزمان، كلما اضطر أن يصطحبها إلى مطار العودة، إن أكثر من غل وقيد يمنعهما من العيش معاً، لقد التقيا في الزمن الخطأ، وفي الوقت الضائع، لا هو يمكن ألا يكون هو، ولا هي يمكن أن تكون غير هي، إن هناك من يتعلق بهما، ويحتاج إليهما فوق كل عواطفهما وأحاسيسهما وحاجاتهما لبعضهما، واليوم أدركت كم من الضروري أن تكون معه وقد قرروا إدخاله غرفة العمليات.. أخفى عليها مرضه، لكنه اضطر أن يكتب لها..

- أنا في محطتي الأخيرة..

لن أملّ انتظارك..

المساء جاء..

والصباح جاء..

ومساءات.. وصباحات «جاؤوا».

وأنتِ لم تأتِ.

أعادت قراءة كل رسائله وهي جالسة على مقعدها في الطائرة المتجهة إليه.. كم كان يحب الورد، ويحب طيبة الناس، كم كان جميلاً في حديثه ولباقته، وكم كانت هي الأخرى لا تحب إلا ما يحب.

الطائرة تستعد للهبوط خوفها يتضاعف.. تدرك تماماً أن هذه هي المرة الأولى التي لن تراه فيها عند بوابة المطار وأن عليها أن تتوجه إلى المستشفى مباشرة.

حينما وصلت المستشفى.. لم تره على سريره.. ولم تشم سوى رائحة الكافور..

وضعت باقة الياسمين على مخدته.

وبكت....

* * *

علـــــي الـــشــــدوي

(السعودية). نشر العديد من القـصـص فـي الـصـحـف والمجلات. مجموعتـه الأولى تحت الطبع.

سوق العلوي

في ذلك الصباح أخبرها بزيارة أبيه المفاجئة.

منذ تلك اللحظة لم تهدأ، ناقشت معه ما يمكن تحضيره وما يمكن استعارته من الجيران، كنست الدرج ونظفت مجلس الرجال وأعادت ترتيب المساند المهترئة، أزالت البساط القديم وفرشت البساط الجديد المحفوظ لمثل هذه المناسبات الطارئة.

في غضون ذلك اتجه هو إلى بقايا مرآة معلقة فوق المغسلة، حف شاربه وشذب لحيته، لبس ثوباً مكوياً بشكل رديء وكوّم الآخر عند مدخل الحمام، ألقى نظرة

على المجلس فشم رائحة بخور، وقفت إلى جانبه طفلة في سروالها الداخلي فاختلطت رائحتها مع الرائحة التي شمها قبل لحظة، أخرج علبة دخان أبو بس وأشعل سيجارة.

كمن نسي شيئاً ما عس جيبه وأخرج محفظة بالية، عد بصمت «عشرة، عشرين، خمسة وعشرين» أثناء تلك اللحظات تدافعت ذكريات عشرين سنة مثل سيف جارف، كوم في ذاكرته عالماً متكاملاً من الأمل في أن تتحسن أحواله فشعر أنه أحسن حالاً، قبل أن يخرج أمسكت الطفلة طرف ثوبه.

- بابا متى يجي جدي؟

أمسك يدها فشاعت ابتسامة على وجهها، لاحظ أن الفستان الذي لبسته أقصر منها ولأول مرة ينتبه إلى ساقيها النحيلتين، قبلها ثم انحدر عبر درج ضيق وسيئ الإضاءة إلى أن وصل إلى سيارته الأجرة، دار حولها ولم ينس أن يركل العجلة اليمنى الأمامية كي يتأكد من مدى صلاحيتها، أدار المحرك ثم انتظر كي تحمى السيارة.

مرت في ذاكرته صور باهتة، من هذه الصور ميز صورة واحدة لأبيه، كان ذلك قبل عشرين سنة حينما صمم على السفر أملاً في أن تتحسن أحوالهم، في ذلك اليوم وقفا آخر القرية، قال له أبوه «جدة مضيعة خلك رجال» ثم احتضنه مثل ماء يمضي إلى البحر لأنه حنينه.

قبل أن يصل إلى موقف باب مكة كان أبوه قد وصل قبله، تفحصه من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، مازال على الصورة التي عرفه عليها وإن كان ينحني قليلاً في مشيته كأنما هو نوع من العزة في مقاومة الزمن الطويل الذي عاشه، ركن السيارة واجتاز مشياً مسافة قصيرة لا تعادل ما استحضره من حياة أبيه وأخيراً تقابلا وجهاً لوجه.

- يا الله حيه، يانا فدا من جا.

قال ذلك بصوت أبيه حينما يستقبل الضيوف فتفجر داخله حزن ثقيل لا يمكن إرجاعه إلى شيء ملموس.

أركبه وهو يفكر في حلقة الغنم لكنه تعثر في خمسة وعشرين ريالاً، هبطت به ذاكرته إلى أحد أودية القرية حيث كان يرعى الغنم، تذكر ذلك الوادي بصمت ليس لأنه يرى الوادي إنما لأن ثغاء الأغنام يرن في ذاكرته.

فكر في جماعته واهتدى إلى أحدهم يعمل حمالاً في سوق العلوي فأجل الذهاب إلى البيت، في الطريق حدثه العجوز عن أن قريته لم تعد مثلما كانت وكيف وأن البعض يتآمر على البعض وإن كان واحد يتمنى المصائب للآخر وأضاف بحسرة «الفلوس تخرب النفوس».

في سوق العلوي تقدم العجوز بصعوبة وسط اندهاشه من الوجوه والألبسة والأحجام والدكاكين، كان معجمه القروي محدوداً لا يسمح له بتسمية كل ما رآه لكنه لم يفكر في التسمية بل في شيء آخر.

- الرجاجيل سافروا واستفادوا.

....

- إلا قلي وانت إيش استفدت؟

لم يكن يعرف الإجابة فشعر بأنه يتلاشى ويختزل إلي مجرد هيكل عظمي.

كأنما سقط في حلم يقظة شرع يسلم على أصحاب الدكاكين ويختار لهم أي اسم يصادفه لسانه، سأل العجوز:

- تعرفهم؟

- في أحد ما يعرف عُمَّاله؟

انفرجت أسارير العجوز وتنهد عميقاً كما لو أنه بقي لحظات بلا هواء، لم يكن يملك نفسه وهو يسير في إثر ابنه الذي إن لم يكن يشفى فهو ينسى، يشكل نسيجاً من حلم اليقظة بحيث يستطيع أن يشير إلى هذا اليوم بقوله اليوم الذي أمتلك فيه سوق العلوي.

قبل أن يخرجا من السوق توقف به أمام أكثر من عمارة، سأل الواقفين أمامها عن المستأجرين وصحتهم، لم ينس أن يوصيهم ببذل أقصى الجهود من أجل راحتهم ووعدهم بأنه ستضاعف رواتبهم إن هم اهتموا واجتهدوا، كان هؤلاء كالصم ينظرون إليه بنظرات لا تمت للموقف بصلة.

عندما دخلا إلى البيت وجدا صفاً من البنات، سلمن على جدهن بحرارة، وحدها الطفلة الصغيرة التي شعرت بعدم قدرة جسدها النحيل على مزاحمة أخواتها فانتظرت حتى جلس، دارت حوله وشعرها محلول يقطر بالماء.

....

- أنا أبوك ليش البنات بهذي الحالة؟

- ما ظنيت أنك تبخل عليهن؟

أمام تعليق أبيه شعر بأنه يحمل شيئاً أكبر من حمل نفسه، ربت على كتف الطفلة ونهض كشجرة غاصت جذورها حد الإنهاك متجهاً إلى المطبخ.

حينما غاب أبوها حامت الطفلة حول العجوز بطريقة غامضة قبل أن تكتشف ما تريد.

- جدي اعطني ريال أشتري آيسكريم.

* * *

عـبـدالـلـه
الـتـــعــزي

من مواليد (السعودية)، روائي، أصدر مجموعة سيد الطيور (1998).

قصص قصيرة جداً

انتظار الطريق

خلع جزمته وترك الهواء يتسرب من مسامات الشراب الصغيرة إلى قدمه المبللة. كان جالساً على طرف الرصيف في الشارع كمن ينتظر أحد سيأتي بعد قليل. أمامه تستند على بعضها عربة سفر حديدية رصت عليها ثلاثة صناديق صغيرة. كان يسند رأسه على ظهر كفه الأيمن ويسند مرفقه على ركبته ويحدق إلى الأمام مرسلاً نظراته من بين مقابض العربة التي أمامه. لم يكن له هدف محدد من التحديق ولكنه فقط يطالع؛ ليمضي

أكبر فترة من الوقت، قبل أن ينظر إلى الساعة. يقاسمه شعور بالوحدة وهو يتطلع فقد وجد نفسه فجأة في زحمة الشارع ولا يعرف أين يتجه.

يعرف الطريق المؤدي إلى المنزل ويعرف الطريق المؤدي إلى العمل ولكنه فضل الجلوس على الرصيف ربما يعرف طرقاً أخرى أكثر جرأة وأبعد اتجاهاً.

عينها

في موسم الجفاف يكون المطر المفاجئ فرحاً وتتحول الأرض الحارة إلى شيء يشبه المهرجان. في وسط هذه المياه المنهمرة كنا نحاول أن نخرج الفرس من وسط بركة المياه التي وقعت فيها. جسمها الأسود يلمع تحت وهج الشمس البارد. حبالنا مربوطة في ثلاثة مواقع. اتفقنا على أن نسحب من طرفين والثالث للموازنة. كنت أسحب بقوة، وقد شعرت أن قطرات العرق قد تفصدت من جبيني.

كنا نحاول أن نخرجها من بركة الماء وكانت خائفة ترتجف. عيونها تتحرك بحيرة وقد اتسعت كثيراً.

اعتقدت للحظة أن رأسها سيتحول إلى عينين. صهيلها المتواصل مع قفزاتها تفزعني وتربكني.

عندما تهدأ وتبدأ بالصهيل المتعب، تجتاحني موجة بطيئة من الحزن. لم نتركها رغم عودة المطر بشكل أغزر من قبل. بدأنا نشعر كأن الحفرة تتسع. تطلعت إلى عين الفرس وهي ترتجف؛ ناظرة إلى المياه التي تتكاثر حولها.

كانت ضخمة جداً، تبدو كأنها انتفشت بالمياه. تعبنا من الشد وهي لا تساعدنا. ارتخت سواعدنا. انزلق أحدنا تحت أقدامها. ارتجفت كثيراً وبدأت بالقفز بقوة والمطر مستمر يجلو جلدها الأسود.

الظل

- هل أنت سائر على الطريق الصحيح.

كان تساؤله كهمس يتسلل إلى أعماقه في ظلام الغرفة التي يجلس فيها، والصمت يحيط بنا تماماً.

الضوء يتسلل إليه من عقب الباب بخوف زاده هيجاناً، لكنه لم يتحرك. يدرك أنه لم يكن يقدر على الصراحة بما يجعله يعترف بالحقيقة. ترقبه المستمر لهذا

الظلام يقلقه كثيراً على إدراكه. لم يكن يحب السواد من قبل ولكنه الآن وبعد ساعتين من التحديق المستمر في السواد الباهت، يتعجب من تحمله.

بدأت وساوسه تتشكل أمامه كخوف فانتفض واقفاً، اتجه نحو الباب وفتحه ببطء. انعكس ظله على جدار الحائط فبدا عملاقاً أسود يتربص به. التفت إلى ظله وكأنه تذكره. تطلع إليه ملياً ثم أغلق الباب ليستمر في تحديقه الصامت وصدى وساوسه يبتعد خارجاً من الغرفة.

نزول مستمر

مغلق برائحة الدهشة والمرض مع تناسل الإراد من عينيه معلنة الرغبة في التقدم إلى أي مكان رغم جلوسه الممرض على ذلك الكرسي.

أبيضّ قليل من شعره. تفتحت أذناه الهامسة حوله. حاجبه الأيمن ارتفع بقليل من الاستغراب وبدأت شعيرات رأسه بالتساقط على مهل. استمر في حديثه القديم الجديد. استمرت الكلمات المتطايرة من بين شفتيه تذكر بفقاعات الصابون البلهاء.

تتابعت شعيرات رأسه الصغيرة النزول إلى جوار قدمه المتصلبة، متمسحة بالهواء المحيط إلى أن تكومت بجوار بعضها محدثة صوتاً بطيء الفهم داخل رأسه. توقف هو عن متابعة الكلام ولم يرفع يده بعدها أبداً.

استراحة ممتلئة

عندما تتوقف عن المشي أشعر بأنها قد توقفت عن الحياة، هكذا أحسست وأنا أراها متوقفة. رائحة شعرها لاتزال تعبق في المكان وصوت أنفاسها يتردد في أذني. كنت أجلس على كرسي في طرف الطريق عندما توقفت حركتها خلف النافذة. تتظاهر بعدم الاكتراث لإشارات مني، لكن حقيقة مشاعرها ليست خافية على أحد. أتذكرها عندما تنظر من الجنب ويتمدد بياض عينيها المميز إلى أن يصبح كحد الموت. أحياناً أتراجع عن الاقتراب منها وأشك في قدرة تحملي للانتظار.

الحركة حولي هدأت. هززت رأسي مبعداً كل شيء عني. وقفت شاداً جسمي إلى أعلى وواصلت السير بعد تلك الاستراحة القصيرة.

التحليق بعيداً

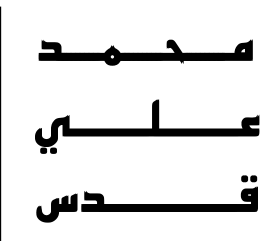
جهود اللحظة الأخيرة في الصعود إلى المركب هي المتعبة. يتناسى الصياد كل التعب السابق لرحلة الصيد ليتكاسل عن أداء عمل بسيط مثل رفع المرساة أو شد بعض الأغراض على المركب. السماء صافية والجو يبدو ممتعاً للصيد. لم يعرف ماذا يعني الصيد بالنسبة لهم غير تلك المتعة في القتل وإصعاد الأرواح إلى السماء.

كانا يبتسمان لبعضهما وملامح الاستبشار على الوجهين. الفشل المحتوم في المرة السابقة هو الدافع الحقيقي لهما في هذه الرحلة البحرية. لقد توقفوا عن الحياة وأصبحوا في نشوة انطلاق اللنش واندفاع الهواء بجوار آذانهم. الأول يقف ممسكاً بالدفة والآخر يجاهد في البقاء متوازناً.

عندما ابتعدا كثيراً عن الشاطئ ولم أعد أميزهما، أصبحا نقطة سوداء لا تفترق كثيراً عن طيور النورس المحلقة في الأفق. كانا يرتفعان في الأفق إلى أن اقترب سرب من الطيور، فلم أعد أفرق بينهم وبين الطيور، وإن

كنت أعتقد أنهما قد انضما إليهم وأخذا في التحليق، ذلك أنهما لم يرجعا من الرحلة البحرية، التي بدأت قبل سبع سنوات.





من مواليد (1948) (السعودية). أصدر العديد من المجموعات القصصية، منها: مواسم الشمس المقبلة (1982)، النزوع إلى وطن قديم (1984)، آخر ما جاء في خبر سالم (1995).

للشفق خيطٌ أخير

(1)

شمعة واحدة أضاءتها، وقد انحسر ضوء النهار.

ندت عنها بشغف نظرة متلصصة، حيث كانت الشمعة تتوسط كعكة الشوكولاتة! تذكرت يوم لقائهما الأول. الآن تتساءل لماذا كعكة سوداء، مضى عام على ارتباطها به، أرضها ثبتاء وسماؤها ملبدة بالغيوم حيث لا طل ولا مطر! كانت الرؤية غير واضحة.. قبل قرن لا تذكر سنواته وساعاته اختاروه شريكاً لحياتها، كان قلبها يتجه تجاه آخر، شمسها تشرق في وجه آخر..! استسلمت

لقدرها يوم أول لقاء معه أحست بانقباض وهي تلامس يده، لكنها أودعت خيالاتها وأحلامها في مخيلتها واعتادت عليه، اعتادت على أن تخفي مشاعرها وتظهر في وجهها ما لا يكتنفه داخلها، واعتادت على القيد الذي يشدها إليه، والقبلة التي لا تحس بها، وهي ثاوية في أرض تعلم أنها جرداء، كلما أطلت في عينيه الغامضتين عن قرب، أدركت أن سنين عمرها تضيع.

(2)

أرادت أن تفاجئه بكعكة سوداء وشمعة واحدة، ذكرى رومانسية مفقودة ومشاعر تعلم أنها تفجر صرخات في أعماقها، انتظرت عودته ليفتح الباب عند كل مساء منتشياً، وهل تجرؤ على عتابه أو سؤاله عن المكان الذي هو قادم منه، تعودت أن تصمت.. وتعودت أن تقتلها الأسئلة وينتحر في داخلها الصمت! الليل قد انتصف ولكنه تأخر.. قميصها الأحمر تبلل بدموعها والشمعة الوحيدة يخفت ضوؤها..، بدا وجهها من الناحية الأخرى معتماً كئيباً.. وأسلمت نفسها للذة النوم!

(3)

انتظرت.. ولازالت تنتظر منذ قرن.. منذ دهر وعشر شموع تقطر دماً.. تنثال أسى على كعكة إسفنجية سوداء بدا وكأن خيوطاً عنكبوتية تربطها بمقعدها حيث تجتر أحزانها..

وحيث تسبح في بحر لجي تغعوص فيه وتطفو، شاحبة الوجه تنتظر منكسرة النظرات وفي ألم تصطبر، يخفق قلبها ببطء ورتابة.. كرتابة الوقت والليل والوحدة، انتظرت ولازالت تنتظر سنوات عشر عجاف وهي لا تجرؤ على البوح ولا حول لها ولا قوة، كيف لها أن تكسر إسارها وتحطم القيد الذي يعصر قلبها. حيث قيل إن من خفق له قلبها.. واتجهت بوصلتها نحو إشراقة وجهه، لازال يعتصم زاهداً أسير حزن حرمان وذكريات، أحست بمخاوف تسبل أهدابها على قلبها ويغشاها موج كالظلل.

(4)

كانت عقارب الوقت تزحف في حزنٍ نحو منتصف الليل، خيالاتها تهيم ولا تلبث حتى تتلاشى.. بعد أن

تفتحت زهور الشوق في صدرها ، بدا وجهها معتماً بعد أن خفت ضوء الشموع. قامت تحمل الصغيرة إلى فراشها وأخوها تستسلم جفونه للنوم، وهو يقرب أمه من طرفٍ خفي، غير عابئ بكل شيء!

انتفضت لإحساس يهز داخلها.. ورغبة جانحة تستضعفها.

لم تلحظ كيف أهدرت النار روح شموعها العشرة، سفحاً على كعكة سوداء تطامن حزن قلبها ، مسدت على بطنها المنتفخة وهي تغالب حمى رغبة ملتاعة، وفي أحشائها حزن قادم يضيق القيد الذي يشدها إليه.



حسن عيسى المحروس

البحرين.

الأسدية

كان يوماً مشهوداً في حي النعيم كله. تجمعوا من كل مكان فيه يترقبون حدوث المعجزة. العذاب سوف ينزل بِمَنْ يحاول قلع شجرة السدرة «الأسدية».

- كلام نسوان والله.

- قبّح الله الشاك يا ولدي؟

ما كانت «الأسدية» تورق إلا في أغصانها العلوية فقط، ووسطها أشبه بساق شجرة ميتة يابسة. أما الجزء الأسفل، القريب من الأيدي فقد صار قطعة من عود البخور لكثرة ما شرب من «عطورات»، وماء الورد.

ولكثرة التمسح به صار ءأملس تنزلق اليد عليه. ساق بني اللون يشتاق الجميع لشم رائحته وتقبيله.

تسلق «الأسدية» لم يكن محرماً، فالأطفال يتسلقونها يومياً للعب واللهو. لكن أية محاولة لإيذائها محرمة وكبيرة، لن يسلم من يؤذيها من خسف أو بلاء يحله. يأتيها الناس من كل مكان بالحافلات الكبيرة في صورة أشبه بالحج الرهيب، حيث تقام عندها «النذورات» ويطلب التوفيق في الحياة، والنجاح في المدرسة، والأعمال.

وإلى جنب «الأسدية» كانت نخيلات ثلاث يربط السيد حسن عندها حماره وعربته الخشبية. يقول السيد: إنه جاء إلى حماره ذات صباح فوجدها تتحرك بحركات غريبة لم يرها منها منذ عشر سنوات، وكان رأسها يدور. يقول: عرفت عندها أنها نائمة.. أولاد الحرام سقوها شراباً ليلاً!!.

وعندما تلد امرأة في حي النعيم وما جاورها يجلب إلى الأسدية ما كتبه الله من حلويات، و«رشوف» تلك الأكلة الشعبية التي تصنع بعد ولادة المرأة.. لذيذة.. ولن

يفوت الأطفال ذلك أبداً.. يأكلونها بأيديهم إذا نقصت الملاعق. وهي دائماً ما كانت تنقص!! وبعض النسوة يضعن قطع النقود المعدنية في الرشوف زيادة في البركة.

قليلون هم الذين يقتربون منها ليلاً، فحمارة السيد تبدو مخيفة عندما تحرك أذنها البيضاء وهي نائمة. وقربها من المقبرة المظلمة له دور في ذلك. تقول إحدى النساء إنها سمعت الأسدية تئن ليلاً! وفي الصباح تفقدها بعض نساء الحي فوجدن آثار منشار في جدعها، وسائلاً أحمر يسيل منها. قالت النساء: إنها الدماء تفجرت منها، وأن الفاعل لابد أن يخسف به أو يهلك:

- يريدون أن ينزل علينا العذاب..

- إن شاء الله ما ينام هذه الليلة ولد (...)؟

- الآن نسوا فضلها عليهم.

- قبّح الله الشاك يا بنتي.

الأيام تجري وأثر المنشار في قلوب النساء والشجرة صارت ذكرى لقصة لا تنسى، ترددها النساء لكل زائرة، وزائر. وقبل مغادرة الأسدية يقبلها النساء في مكان أثر المنشار.

وفي يوم تمنت النساء لو أنه لو لم يكن فيه على قيد الحياة، جاء الخبر من رجال الحي وانتشر بين النسوان:

- أصحاب الأرض يريدون بناء منازلهم في مكان الأسدية.

- مـ.. مـ.. مكان الأسدية؟؟

- والأسدية؟؟؟!

- لا يمكن.. حرام.. الله ينزل عليهم العذاب.

- قبّح الله الشاك يا بنتي.

انتشر الخبر في الحي فبدد الهدوء الرتيب. بعض النساء لم يصدقن الخبر. وأخريات لم ينمن ليلة ذلك اليوم. آمنت النساء بحدوث معجزة تخسف بكل من يحاول قلع الأسدية.... دبت حركة نسائية كبيرة لا نظير لها في تاريخ الحي. ولم يتأكد الخبر إلا بعد أن جاءت شاحنة كبيرة توقفت بجوار الأسدية. نزل منها ثلاثة آسيويين، وسيارة أخرى صغيرة توقفت بعيداً نزل منها رجل قيل إنه صاحب الأرض. يبدو عليه الاضطراب وحركاته غير مستقرة.

انتشر الخبر فتجمعت النساء بسرعة على مسافة

منها، وبعضهن يرقبن الحدث من نوافذ وشرفات المنازل المطلة على الأسدية، فكان لهن دوي وضجيج. الآسيويون مندهشون وخائفون. بعض الرجال واقفون، وكثير من استنكارات النساء بعضهن قذف الآسيويين بالحجارة حتى كاد أحدهم الهرب لولا صاحب الأرض:

- الله يخسف بهم ولا يرجعون سالمين.

- قبّح الله بعض الرجال.

- رجال على النسوان فقط؟

- رجال في الليل ليس أكثر.

- لا أحد يستطيع قلعها مهما فعل.

- قبّح الله الشاك يا بنتي.

الأطفال فرحون، ينتظرون الورق الأخضر الذي ما كانوا يصلون إليه، الأخضر يهبط إليهم لأول مرة.

الدوي صمت فجأة، وقلت حركة النساء عندما لف أحد الآسيويين الأسدية بحبل غليظ عدة مرات، وشد طرفه الآخر بمؤخرة الشاحنة. تدخلت إحدى النساء الواقفات معارضة؟ لكنها سرعان.. هدوء تام.. ترقب

المعجزة.. البلاء.. صعد آخر إلى الشاحنة وأدار محركها المزعج. احمرت وجوه، وغادرت أخريات خوفاً من مشهد الخسف، بينا أغمي على إحداهن قالت النساء: إنها حامل. تحركت الشاحنة فاشتد الحبل. اشتد أكثر، أكثر. عجلات الشاحنة تدور بسرعة لكن الشاحنة واقفة لم تبرح مكانها. زاد السائق سرعتها فانقطع الحبل، وانطلقت الشاحنة إلى الأمام بسرعة دون فائدة! ارتفعت الصلوات، والتكبيرات، وزاد التمسك بالأسدية. آمن رجال واضطرب آخرون. غير السائق خطته، إذ أضاف سلسلة حديدية إلى الحبل وجعلهما مرخيين ثم انطلق بأقصى سرعة.. ارتفعت.. ارتفعت الشاحنة من الخلف، والعجلات تدور في الهواء.. ارتفع صوت المحرك وشغل المكان. رأى الجميع دخاناً كثيفاً ينبعث من المحرك الذي توقف فجأة.. احترق.

علمت النساء فارتفعت الصلوات بأصوات واضحة متحدية. وما إن غادر العمال المكان حتى انطلق الناس نحو الأسدية... يقبلونها. بكت النساء عندها، ووضعت الخدود عليها فأخذت أشكالاً جديدة. وطلبت أخريات منها الصفح والعفو بصوت حزين. كانت أكتاف النساء

تهتز.. بكاء.. تحسست امرأة مكان الحبل والسلسلة في خوف.. قد تتألم، وما إن لامست أصابعها موضع الاحتكاك حتى ارتعشت.. موضع النبض.. ومررت الثياب على موضع الاحتكاك تبركاً. جمعت الأوراق الخضراء، فنقعت في الماء، وسقي منه الأطفال، ومسح به عيون كبار السن، والعجائز. أما النذور التي وقعت في ذلك اليوم فإنها تفوق حد التصور، وزاد عدد الزوار.

- سائق السيارة احترق من الداخل أولاً.
- صاحب الأرض حل به الخسف.
- خرج نور فتك بالسائق.
- عروق الأسدية صارت سيوفاً بترت رجل السائق.
- الذي خرج من الأسدية هو الذي قتل السائق وحرق السيارة.
- قبّح الشاك يا بنتي.

وبعد يومين عاد صاحب الأرض ومعه جرافة كبيرة صاحب الأرض بدا خائفاً أكثر هذه المرة. ولفتاته تجاوزت نبضات قلبه. السيجارة تبدو وكأنها سبع سجائر في يده.. تجمع الناس ومعهم أهالي المناطق المجاورة جاؤوا

لزيارة الأسدية في ذلك اليوم.. الثقة كانت كبيرة في فشل المحاولة الجديدة لقلع الأسدية.... الصلوات لم تنقطع. ستكون المعجزة أكبر اليوم، وإيمان نساء حي النعيم راسخ لا يتزعزع. الخسف سيكون شديداً على العاملين. لم يعترض أحد هذه المرة، ولم تستنكر النساء، فالبلاء واقع بالأعداء لا محالة. هي التي ستدافع عن نفسها كما فعلت من قبل.

تقدم السائق من الأسدية وأخذ ينظر إليها بإمعان. ينظر إلي الأرض تارة، وإلى الأسدية تارة أخرى.

- مجنون.

صعد الجرافة وأدار المحرك. تقدم نحو الأسدية فعم الهدوء. وجه إليها ضربات عديدة بمقدمة الجرافة في عدة مواضع كان صداها في قلوب النساء كبيراً. عشر دقائق. تسلق السائق الأسدية وربط حبلاً غليظاً في أعلاها، وشد الحبل إلى الجرافة. تقدمت الجرافة ببطء شديد وثبات وحذر إلى الأمام.. مالت.. مالت الأسدية قليلاً قليلاً! وكلما زاد ميلها، واقترب أعلاها من الأرض زاد الخوف، وعم الصمت؟! ها هي الأميرة تقوم بجذورها

الضخمة من التراب مخلفة حفرة عميقة، وكبيرة مكانها. واصلت الجرافة طريقها تجر الأسدية نحو ورش القلافين «صناع السفن» عبر طرق الحي مثيرة غباراً كثيفاً حجب الرؤية قليلاً.. ركض الأطفال خلفها يكركرون ويتضاحكون.

- صعدت إلى السماء في صف شجرة....

- سترجع يوماً وهي خضراء موردة في كل بيت منها غصن أخضر ينزل من السماء قبل صلاة الفجر.

- قبّح الله الشاك يا بنتي.



فاطمة الرومي

(السعودية). نشرت العديد من القصص في الصحف والمجلات. مجموعتها القصصية «سكوتها علامة» تحت الطبع.

ليلة فرح

كان حضوري هذه الليلة لحفلة زفاف ابنتي الكبرى مختلف عن حضور أي أم لليلة كهذه، جاء تواجدي كأي مدعوة أخرى. خالجني شعور بأنني لم أكن سوى ضيفة شرف تحمل لقب أم العروس.

وحدها سارة (ابنتي الصغرى) من تمنحني هذا الشعور بالسعادة في هذه الليلة. هذا الإحساس الذي سلبت إياه لا لذنب اقترفته سوى أنني أصبحت امرأة مطلقة.

وسط هذا المكان العابق بالفرح والزغاريد داهمتني

هواجس الماضي: لـم أكـن وحدي المسـؤولـة عـمـا حدث، لكنني أنا من حملت هذه الوصمة التي تتيح لمن حولي أن يمارس علي سلطته الجائرة إذ لا يتوانى عن نعتي بكل لقب يحملني مسؤولية انهيار صرح أسرة كانت في طور التكوين.. حتى اتخذ زوجي وأسرته من ذلك سبيلاً إلى حرماني من أبسط حقوقي دون شفقة أو رأفة بحال ابنتي الصغيرتين.

كان عتبهم مارداً، وصوتهم واحداً: كان عليك أن تصبري.!

هذه الليلة فقط تمينت لو أنني صبرت واحتملت كل ما أصابني في سبيل بقائي إلى جوار ابنتي.. ففرحة سارة بوجودي معها في حفل زواج أختها هذه الليلة تعادل سعادة الدنيا وتضمد كل جراحات السنين.

* * * *

فيما الحاضرات يرتشفن كؤوس الفرح والعروس ترفل بالبياض والعذوبة؛ لتستدير نحو باب الجناح الخاص بها. اقتربت منها. ضممتها إلى صدري بشيء من الحرص حتى لا أفسد شيئاً من زينتها، متأملة جسدها الغض

الذي نما بعيداً عني حتى أصبحت عروساً رائعة. دقات قلبها، وبريق عينيها تشيان بسعادة غامر تمنيت أن تدوم، لكنها لم تظل سوى للحظات لتغادر نحو عوالم جديدة.

بينما كانت سارة تلتصق بي من الخلف التفت إليها باسمة وهي تنظر إلى صويحباتها تتراقص في عينيها مشاعر الفرح وهي تمسك يدي بزهو.

خلت أنه لم يكن هنا أحد أكثر سعادة منها، تماديت في تخيلاتي ولم أنتبه إلا وهي تهز يدي:

ماما.. ماما.. الجوال.

رددت فوراً: نعم.. ليأتيني الصوت من الطرف الآخر:

هيا.. ألم تنتهي بعد؟. لقد تأخرنا يا امرأة.

أجبته وأنا أتأمل في وجه سارة: بلى.. بلى سأخرج حالاً.

ما إن نطقت بهذه العبارة حتى شعرت بكفها الصغيرة تقبض على كفي بقوة. غاضت أنهار الفرح في

عينيها ، لتنهمر شلالات حزن مالحة شعرت بملوحتها تنسكب على جراحات قلبي فتدميها.

جثوت على ركبتي لأصبح في مستوى طولها. احتضنتها بحنان. خيل لي أثناء عناقها أن دقات قلبنا طغت على صوت طبول الفرح. خلت أن تلك النسوة إنما يرقصن على أوجاعنا.

بدا لي أن الأمر مثير للدهشة!. كيف لهن أن يرقصن بهذا الانتشاء؟!. ترى.. هل رمت كل واحدة منهن بحزنها بعيداً هناك قبل أن تدخل هذه القاعة؟!.

رفعت رأسي إلى وجه سارة وغمرته بالقبلات المخضبة بالدموع ثم همست لها: حبيبتي سأغادر الآن.. خالك في الخارج ينتظرني، ودون أن تنبس بشيء ضمتني وهي تنشج حتى هممت بالوقوف وهي ممسكة بكفي تسير بجواري.. قبلتها ومسحت دموعي.

عندما وافيت بوابة الخروج قبلتها وضممتها ثانية بينما اكتفت هي بطبع قبلة على كفي وهي تضغط عليها بدفء تود لو يدوم.. سحبت كفي ببطء من بين كفيها وعيون من حولنا ترقب المشهد. ارتديت عباءتي،

وناولتني ابنتي حقيبتي وهي تودعني: مع السلامة يا ماما، ثم استدارت إلى الداخل. فيما تلفعت بالسواد عابرة صوب بوابة الخروج حانت مني التفاتة خاطفة نحو القاعة السابحة في أضواء الفرح ونثار الورود، وصوت المغنية السمراء وهي تردد: الليلة ليلة فرح.. كانت سارة في هذه الأثناء تمسح دموعها وتغيب وسط الزحام، ربما تغرق في بكاء صامت.

أحسست بها طائراً كسيراً، وهي ترقب الصغيرات يركضن في أذيال أمهاتهن؛ لينغرز السؤال في قلبي كنصل حاد: ترى من أشعل حرائق الحزن في قلب سارة؟!

أشحت بوجهي خارجة والمغنية السمراء ماتزال تردد: الليلة ليلة فرح.



إبراهيم محمد شحبي

(السعودية). صدرت له مجموعتان: «نزف في ذاكرة رجل» (1997)، ما وراء الأنفاق (1999).

المتبرجة

خرجت ذات نهار شاحبة الوجه قد أرهقها السهر بعدما ظلت أياماً تصارع رؤيا مرعبة أخفت عنا طيلتها ما كان يداهمها من كوابيس.. كانت ترى فيما يرى النائم أن أبناءها يعقّونها بأشكال مختلفة.. بعضهم يهجرها إلى مدن الغيد.. آخرون يتمادون في محو وجهها حتى لم يعد من وسامتها غير القليل، ومضى آخرون يصمونها بالمتخلفة القاحلة.

أقلقها كثيراً ذلك المارد الذي يتخطف بنيها من كل اتجاه دون أن تستطيع منعه.

استنجدت بفرسان طالما عودوها الحماية فوجدتهم قد فارقوا الحياة.. تمادى المارد في التحرش بها وسولت له نفسه هتك عفافها.. قرأت كل التعاويذ وتشبثت بمئزرها غرقت في عرقها وهي تتلفّت يميناً وشمالاً تبحث عن منقذ كانت القرى حولها تتراقص على وقع التحولات التي غيرت كل ملامحها.. لم تعد تستطيع التعرف على واحدة منها كي تفصح لها عن ما داهمها..

حين يئست من أبنائها نادت على الكلاب التي تجوب أزقتها علها تطرد المارد الذي يقترب كلما تراجعت.. الكلاب تتقافز للعق أقدامه بدلاً من أن تنبح لطرده متنكّرة لفضلها في تربيتها بين أحضانها.. ظلت الكلاب تتراكض بينها وبين المارد محركة أذنابها وكأنها تبارك اللقاء..

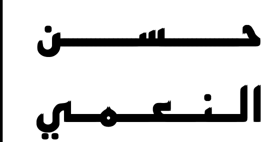
أخذ المارد يزين لها لذة التحول.. يستعرض حسنات الاقتران به.. لم تستجب لإغراءاته فهاجمها دون تورع.. أنشبت أظافرها في وجهه وسحبتها بعنف فمزقت أوجانه لكنه لم يتراجع.. انتزع من جعبته قلائد من مصابيح وطوقها بها في حين ظلت الكلاب تتراقص محركة أذنابها.

بقيت متماسكة تصد خطواته الزاحفة نحوها حتى قبض على أكتافها بعنف ودفعها فسقطت.. حين غشيها كانت الدماء تسفح وجه الكلاب فيتعالى لهاثها وهي تعبّ منه تارة وتتراقص أخرى.. كانت القرى قد طوقت المكان وكشفت عن سوقها وهي تشهد حالة الاعتداء السافرة في وضح النهار.

القرية دخلت غيبوبة لم تدم طويلاً حتى وجدت نفسها تلد أطفالاً مشوهين.

لم تلبث زمناً حتى احترفت التبرج.. ومارست.... وغدت واحدة من القطيع الذي يتردد على المارد ليتصفح نزواته متى شاء.. وتظل هي تتوسل عطاياه التي ليس آخرها أن يصلها بالعالم فيمعن في ساديته متلذذاً ببكائها.





من مواليد 1959 (السعودية). صدرت له ثلاث مجموعات قصصية: زمن العشق الصاخب (1984)، آخر ما جاء في التأويل القروي (1987)، حدث كثيب قال (1999).

ظهر الدنيا

حاول النوم، لكنه عجز. حاول السهر، لكنه ضجر. فتح درج مكتبه. استخرج الرسالة التي وصلته بالبريد. أخرج منها شيكاً بمبلغ عده مرموقاً بحساباته الخاصة. حدق في الشيك عشرات المرات. توقف أمام اسم صاحب الشيك. رجل ذو شأن. رجل ما ظن أن تجمع بينهما الظروف في يوم ما. لماذا هذا الشيك؟ ولماذا الآن؟ ومن أجل ماذا ؟! إنه لا يعرف، بل لا يتذكر. لحظة.. إنه يتذكر الآن. نعم، في حياته شيء يعتز به. إنها جهوده العلمية. هل يعقل أن يكون الشيك تكريماً لجهوده

العلمية. تساءل: لماذا جهوده العلمية الآن؟ أين هي من التكريم عندما حصل على جائزة عالمية مرموقة منذ عشر سنوات. يومها توقع تكريماً من إحدى المؤسسات المعنية في بلده، لكن لم يحصل أي شيء من ذلك. ليس نادماً، لأنه يعرف أن جهوده لم تكن في يوم ما إعلامية. إذن لماذا هذا الشيك؟! ترى هل هو اعتراف متأخر بإنجازاته العلمية؟ لكن ما يزيد الأمر غموضاً أنه موقع من قبل شخصية من علية القوم، وليس من قبل مؤسسة أكاديمية أو غيرها. وإذا كان الأمر عبارة عن جائزة من أي نوع، فلماذا لم تعلن للملأ حتى يحس بلذتها، ويُشبع بعضاً من غروره ولو أمام زملائه؟

حقاً الأمر لا يخلو من غرابة. رجل في الخمسين، عالم، محقق، وباحث تربو أبحاثه على العشرين. فجأة يجد من يلتفت إلى جهوده العلمية أو هكذا بدا له. الأمر لا يخلو من غرابة حقاً. استعرض تاريخ حياته. تساءل ماذا جد في حياته؟ حياة جادة بالتمام والكمال. من بيته إلى جامعته، إلى قاعة الدرس، إلى المكتبة، ثم إلى البيت.

تزوج بعد أن شاب. رجته أمه أن يتزوج مبكراً حتى تفرح بأولاده، لكنه كان دائماً يؤجل مشروع الزواج. كان ينتظر تحقيق طموحاته العلمية. اغترب عن بلده سنين طويلة. وعندما عاد كانت أمه قد رحلت وإخوته قد تغيرت حياتهم وكثرت التزاماتهم وتغيرت بنية المجتمع من حوله تماماً. فالفقير أصبح تاجراً، وتاجر الأمس أصبح مليونيراً، والذين بقوا على حالهم انشغلوا بلقمة العيش التي صرفتهم عن الهموم الكبرى، أو التي يعتقد أنها كبرى وتستحق التضحية. باختصار كان في واد ومجتمعه في وادٍ آخر. قالوا عنه إنه انطوائي. قبل هذه التهمة ومضى يؤكد قدرته العلمية بالاطلاع والبحث.

عندما بدأ العمل وجد زملاءه يدعونه إلى تحسين دخله حتى ينهض بأعباء الحياة، أو حتى يعيش على ظهر الدنيا كغيره من عباد الله. ولم يفهم أن للدنيا ظهراً آخر غير الذي يألفه. ولم يعرف كيف يحسن دخله. ولم يدر أن دخله يحتاج إلى تحسين أصلاً.

* * * * *

تفحص الشيك مرة أخرى. قرأ المبلغ بصوت بطيء

ضاغطاً على مقاطع بعينها. فكر في الخطوة القادمة. الشيك بين يديه. وهو يحتاج المبلغ حقيقة، لكنه غير متأكد من ملابسات بعينها. هل يذهب للبنك أم ينتظر حتى تأتيه رسالة أخرى تؤكد الشيك أو تنفيه؟! إن ما يقلقه حقاً هو ما قد يتطلبه الشيك من ثمن في المستقبل. لقد أصبح لديه قناعة أن هذا الشيك له مغزى بعيد. ترى ما هو؟ ولماذا هذه الطريقة معه؟ إنه واضح كالشمس. تمنى لو أن صاحب الشيك تفضل وحدد مطلبه. حتماً سيكون الجواب جاهزاً، إما قبول الشيك أو رفضه. يا له من ليل طويل. بل يا له من سهاد يقرح الجفون والذاكرة. تمنى نوبة نعاس مفاجئة تسقطه في الفراغ. وتسقط شرهه المفاجئ تجاه هذا الشيك.

قرر أن يعيد ترتيب المسائل مرة أخرى. عندما ذهب بالأمس إلى صندوق بريده. وجد مظروفاً تشوبه خضرة هادئة. قرأ اسم المرسل إليه بعناية. إنه هو. ثم قرأ اسم المرسل. توقف. أحس بقدر غير قليل من الارتباك. في البيت فتح الرسالة. مجرد شيك، لكن بتوقيع خاص جداً. هذا كل ما في الأمر. استوقفه أيضاً تأخر وصول الرسالة، فتاريخها وتاريخ الشيك يعود إلى خمسة عشر

يوماً خلت. وهذا يدعوه إلى البت في الأمر سريعاً. عليه أن يقرر صرف الشيك أو الاعتذار عن عدم قبوله. بدت له فكرة الاعتذار مخرجاً من المأزق. لكنه عاد وفكر ماذا سيظن به صاحب الشيك إن هو اعتذر؟ يخشى أن ينظر للأمر على أنه عدم مبالاة لا تحمد عقباها. ثم كيف يعتذر؟ هل يعيده في رسالة إلى صاحبه. لكن هذه الطريقة تبدو تقليلاً من صاحب الشأن. إذن، هل يذهب إليه في مكتبه؟ هب أنه ذهب وسأله الحرس عن حاجته. هل يقول لهم إنه آسف لا يقبل شيك مولانا. حتماً ستبدو قلة ذوق منه، وربما يذهب التفسير إلى أبعد من ذلك. أحس أن ماءً بارداً انسكب على رأسه. ارتجف لمجرد أنه تخيل مثل هذا السيناريو. لا عليك أيها الدرويش، قالها لنفسه. ثم قرر أن يحمل الشيك إلى البنك.. على باب البنك نفث آخر مخاوفه وسلم بصرف الشيك. وقف أمام الموظف. عينان في عينين، ويد تلاقي أخرى، وجسد ينحني وآخر يحتوي. نظرة عميقة من الموظف على الشيك، ثم نظرة أخرى بلغة غريبة نحو الواقف أمامه. وبشيء من الأمر قال الموظف:

- هويتك!

تقفز يده إلى جيبه. يستخرج هويته. يمدها نحو الموظف. يقطع الموظف رحلة قلقة من النظرات بين الهوية والشيك ووجهه. يزداد الموظف حيرة فيطلب منه أن ينتظر. حبات عرف نافرة بدأت تنبت على جبينه. أحس بالفراغ من حوله. كل الحاجات انقضت إلا حاجته. يا لها من حاجة غريبة! خامره شعور بسرمدية الزمن من حوله. ها هو هنا منذ أمد لا يعرف قراراه. أحس أن الموظفين ينظرون إليه بريبة. خالهم يتساءلون: من أنت حتى تحمل شيكاً موقعاً من الرجل العظيم؟ يا لها من نهاية بشعة لرجل اعتزل الحياة وانقطع للعلم. هل هذا هو ظهر الدنيا الذي تحدث عنه زملاؤه؟ باطن الدنيا خير له من موقف الانتظار والريبة. بين الشك والشيك ارتخاء الياء العجيب. هم يحملون الشك وهو يحمل الشيك. ترى أيهما أقدر على حسم الموقف؟ فجأة سمع اسمه. اتجه صوب الصوت. قيل له بريبة: اتجه نحو مكتب المدير. أمام المدير وقف عاجزاً عن تفسير ما يجري. واتته الجرأة. سأل المدير:

- لماذا كل هذا الانتظار؟!

- نتأكد من صحة المعلومات!

- المعلومات صحيحة.

- لابد من الاتصال بمصدر الشيك.

- لماذا ؟

- ستعرف لاحقاً! انتظر.

- وهل سيطول انتظاري؟

- ربما أطول مما تتوقع.

جلس يرقب حالته. استولت عليه مشاعر متباينة، خليط من مشاعر الغيظ والخوف والقلق والرغبة في الخلاص. رن جرس الهاتف. انتفض. رد مدير البنك:

- أنا هو.

- ....!

- هكذا إذن!

- ...!

تبادل المدير معه نظرة فيها قدر غير قليل من الرثاء وقال:

- آسف.

- على ماذا ؟!

- لست صاحب الشيك.

- ماذا ؟

- إنه مجرد تشابه أسماء.

- ولكن...

- قلت لك تشابه أسماء، هل فهمت؟!

* * *

فاطمة عبدالله النويصر

قاصة من السعودية.
مجموعتها تحت الطبع.

نهاية رجل..

جلس خالد... إلى جوار زوجته.. لم يكن قريباً منها تماماً.. ليس بجسمه فقط.. ولكنه قد ابتعد منذ فترة.. بفكره.. وحسه.. وأساريره.. كان ينوي أن يتبادل معها نوعاً من الأحاديث.. ألقى إليها بعض التساؤلات التي دارت في محاور مختلفة.. كانت تستغرب بعضها.. وترفض بعضها الآخر.. ولكنها ككل.. تشعر أن جسداً جديداً.. يهم باستجوابها.. كانت الأسرة من الطبقة العالية مادياً.. وكان المستوي الاقتصادي رفيعاً.. حيث جعل من هذه الأسرة.. أفراداً مكتفين.. تشغلهم..

أحداث كثيرة.. بعضهم عن بعض.. فالأب يتمتع بدخل وظيفي كبير.. وهو من الأسر التي تملك عائداً مادياً يصل إلى حد الاكتفاء.. وقد نهج هذا الأب مع أسرته نهجاً يتيح الحرية والاستمتاع بهذه النعمة.. حيث يتسنى لكل فرد.. امتلاك حقه المادي الذي يعينه إلى جلب ما يحتاج وتحقيق الوصول للسبل المؤدية إلى خلق ذلك الاستمتاع.. لذا فإن الزوجة.. محاطة بوسائل الترفيه والراحة التي تصل إليها متى ما أرادت.. وتعيش في ظل هذه الظروف بالطريقة التي أؤكد فيها لنفسها أنها قد اغرورقت بهجة وسعادة.. وقف الزوج هاماً بالخروج.. واستنكرت الزوجة هذه الصيغة التي طرحت.. حيث استقبلت نوعاً من التساؤل الذي لا يكمن في شيء.. لدرجة أنه لم يهتم بمعرفة الإجابات.. حمل حقيبته ومجموعة أغراضه.. وأشار بيديه مودعاً.. فهذه الأعمال قد أخذت منه.. وصرفته حتى عن حال نفسه.

كان خالد.. يعمل.. ككل الرجال.. ولكن أسلوب عمله.. يحتم عليه التنقل والترحال بين فترة وأخرى.. مما يضطره إلى ترك أسرته أياماً بل أسابيع.. ويأخذ من راحته الكثير.. ويتيح لقلقه أن يستمر.. ولأن خالداً

اعتاد هذا الترحال.. فقد كان بحاجة إلى الوقت المريح الذي يتخلل هذه التنقلات.. وكان يسعد أن يجد الساعات التي يجلب فيها الاسترخاء والركون.. وهو يتلهف من أجل الحصول على انعقاد الفرصة التي يتجمل فيها مع نفسه ويمنحها سكوناً وتجديداً.

استمرت السنوات وهي تفتح المجال.. أمام خالد.. كي يمر بمشوار عمله بأسلوبه المتقن المتفاني.. الجاد.. ولكن الظروف لم تمهله.. واحتجزت سريان ذلك.. فقد كان المال.. وضعف الحال.. طريقاً لخوض مسالك أخرى.. أخذ يبحث عنها.. بين فترات عمله.. وساعات سكونه.. ولأن كل الظروف.. مهيأة.. وطبيعة النفس مستقبلة.. فلم يجد صعوبة.. أن يجعل من ممارساته الخاطئة.. أن تكون جزءاً من حياته.. وأقطوعة من عمله.. لم يرحمه مركزه.. من التماس هذا الجحيم الغائب.. فأخذ يغترف مما لديه.. ليهوي به إلى عالم الخيبة.. والراحة الوقتية.. والروعة الزائفة.. استغل بغيمه.. فأبحر في متاهة مؤكدة.. وزيف مختوم.. وضلالة واقعة.. انجرفت قدماه.. ومشت به إلى ذلك الطريق المخيف.. المفزع بكل خطواته.. لم يكن يتردد.. فحوله من مهد له وحدد..

وضعفت جوانبه الروحية.. حين قدّم عليه وعيه للغياب.. وسلّم فكره للذهاب.. استسلم لأنه أراد أن يكون.. أوجس في داخله ميلاً للرضوخ. فكلما ظمئت نزوته.. رواها من جدول الغدر والأوهام..

خالد.. شخصية.. من رآها وتعرف عليها.. كبرت في نفسه.. وشمخت في تصوره.. أسلوبها.. ووعيها.. هو نموذج.. ينجذب إليه الفكر وتحتضنه.. التطلعات.. ويتداعى له كل.. تميز.. ونبوغ.. وتناديه.. أخيلة الروعة.. وسلوكيات الجمال.. حتى اختفى ما بداخله عن الرؤى المتحدقة في قياس نوازع البشر.. وتكاد جديته تبهر من أغفل قلبه عن الاستدراك.. مضى خالد.. يتوفق بهذه الشخصية الفذة.. ويقفز بها ممرات الكدح.. ويتحدى بصورتها وجه العتب.. وفي يوم أرادت الأيام أن تكشف من هو خالد؟! وأن تمسح أمامه غبار هذه المرآة التي ظل يحملها مصاحباً الوهم وزبد المال.. ما حدث له مشكلاً يبحث صورة الداخل.. ويبرهن علقم هذه السيرة.. فبينما هو في إحدى رحلاته.. مضى كالعادة إلى إنجاز عمله.. وترتيب ما استجد فيه.. تلقى دعوته.. ليتشرف بحضور.. جلسة العشاء فكان من

متطلبات عمله.. أن يستجيب.. ولكنه في هذه المرة متحمس ومغلوب.. فهل كان الشيطان قرينه.. فأهزل هدفه.. وهز كوابحه.. فاعترفه جنوحاً.. غيب أمامه صحوة الضمير.. وإشراقة ما يستقبل من أيام..

أكمل خالد.. ليلته.. حيث تناول عشاءه.. وتسامر مع أولئك الأصدقاء.. إلى اللحظة التي همس فيها أحدهم في أذنه.. وقصد بها أن ينقله إلى خوض ما تبقى من هذه الدعوة.. دخل خالد إلى تلك الحجرة.. وقد زُيِّنت بأروع ما تنبهر العين لرؤيته.. واستنشق حوله أعابير ورياحين الفتنة.. واسترسلت كوامنه غائصة في جنح هذا النور الواهي.. وبينما هو يستلطف هذا المكان يسمع طرق الباب.. بالصيغة التي هزت كيانه.. وغرائزه الشيطانية.. ثم دلفت.. تلك الفتاة.. كمورية.. ملكة.. هيفاء.. صاغت إلى شكلها ألوان الجمال، وفنون الهيام.. وتقدمت إليه.. وسمحت لهياكل الجن أن تهتز.. وربوع الشر أن تنتشر.. ولنغمات الفتنة أن تبوح.. وبعد أن نال منها.. لم تجعله يبلغ هيمانه ويطول فرحه العابر.. بل تجرأت أن تفضح ترجله.. وتقصم ثوابته.. وتنزع

أمامه.. لباس الخداع والتواري.. وتنقله إلى حقيقة روحه ونهاية تماديه.. فما الذي أفصحت عنه هذه الفتاة؟!!

لقد أعلنت له أنها مرسلة من زوجته.. حين عرض لها المبلغ الذي تطلبه مقابل.. أن تضع هذا الزوج في كمين يرسم الاعتراف ويتحدى الروغ.. ويجبره أن يكون صورة حقيقية لهذا الجرم.. دون حديث.. أو دليل.. لقد كانت الزوجة تائهة.. لا تعرف الطريق للوصول إليك.. لاعترافك.. لخلق مبادئك.. لتجديد أخلاقك وعودة فطرتك المحددة.. نعم عجزت إلا بهذه الطريقة حيث كانت الفتاة.. الوسيط.. الذي نقل تلك الصورة الغائبة الغامضة.. والتي انكشفت.. حين استطعت..

انزوى خالد.. يحكي لنفسه هذه الأحداث.. وقد عاش فصولها.. وتعاقب على مخيلته.. استفهامات كُثر.. كان أكثر ما يؤرقه هي تلك المرأة التي فضحت موقفه.. وهو الذي قد تناوبت عليه منهن الكثيرات.. وكانت الأخيرة هي التي أرخت قواه.. وعصفت بكبريائه فإلى ماذا انتهى شخصه.. وكيف يواجه بيئته.. وذويه.. حينما تكون امرأة مقصودة.. وعلى يدها مثلث تقدمه.. بل أردت بهيبته وأسفلت مكانته.. أخذ ينادي صوته..

ويسمع كلامه.. ويهتف هل ستكون النهاية.. هل قدرتي المادية.. ستمحو عجزي وضياعي.. هل سيبقى خالد.. رجل الأعمال.. الفذ.. صاحب الخطوة.. ومالك الرأي.. أم سيكون للمجتمع مقترح آخر..



عبدالله هادي السلمي

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

لا تغرق

يستعرض أفكاراً تدور في ذاكرته... يسقطها مرسومة على ذلك الجبل المنتصب أمامه.. ينظر إليها.. يعجز عن تسميتها أو تحديد أطرها.. يقنع نفسه بقوله: هذه أشكال غريبة قد تكون آتية من وراء الطبيعة..! لكن لا ضير فلم تعد هذه الزخارف والألوان تأسرني، لقد مللت من كل التداخلات وأعتقد أنني تجاوزت الرموز، وليس بمقدوري الآن التعرف حتى على الأصوات التي تعبر الأفق كل صباح تارة للمداعبة وأخرى للإزعاج.

نظر إلى ما حوله... لم ير ما يثير الانتباه... كلها

أوراق... مكتب قديم، ملفات تغيرت حتى ألوانها من تراكم الأتربة... الكل هنا في حالة جمود... شيء من الألم يعتصر أحشاءه... تأوه حائراً... شبك يديه خلف رأسه، واستلقى جسداً على الجدار... أغمض عينيه، ثم قال:

أنا لا أصدق ما يدور هنا، ولا أعتقد أنني أصبحت جزءاً من هذا الخواء... لقد كنت أنيقاً... متحركاً، لكن لا أعلم ماذا حصل..؟ وماذا سيكون..؟ سمع صوتاً خفياً يقول:

ألم تدر بأنك في نهاية العمر، وأن الزمن المغادر لن يعود كفى هذه الأوهام التي مازلت غارقاً في أعماقها.

فز من مكانه منفعلاً.. صاح ملء جوفه: لا لست كما تقول أيها...! ثم صمت.

أدار نظره في زوايا المكتب... تحسس ما حوله... عاد ببصره مرة ثانية إلى ذلك الجرف المنتصب أمامه... استمر متمعناً في معاينته... الأشياء أمامه مشوهة... أخاديد، صخور سوداء. جبل مغبر.

رن جرس الهاتف... رفع السماعة... صرخ: نعم من أنت؟

ماذا تريد..؟ أنا الآن خارج القوس.. لا تطل الحديث، فالهاتف خدمة يجب أن نحسن استخدامها..!

أنصت إلى المتحدث... أعجب به.. شعر بنشوة.

قال في نفسه: صوت رقيق... نعم... كلمات خجولة تقتحم الأعماق، يجب الإصغاء لها ربما تخلصني من انفعالات الشقاء التي تطاردني منذ زمن.

قالت له: عفواً... لماذا أنت منفعل بهذه الصورة المشينة..؟! أنا أعتقد أن ممارساتك الفردية، وإسقاطاتك حتى على الطبيعة جعلتك تنتظر رائحة مطر... ربما تمنيت رشة عطر، وها هي الآن تفوح في الأفق... أنت الآتي لنا من وراء السنين بينما نحن لم نزل نتوجس من البدايات لأننا لا نحسنها...!!

ملأ جوفه شهيقاً.. تمتم بقوله: مطر.. عطر.. بدايات.. كبرياء في الكلمة.. نعومة النطق جعلتني أبحث عن وجهي الغائر في الكهولة، لقد أوقفتني تلك الكلمات المتدفقة من شظايا التراكم لكن نسيج العمر المتهالك لم يسمح لي بفهمها... نعم... لم أفهم ولكنها توحي بحياة...! ابتسم تفاؤلاً..!!

فجأة امتلأت الجهات ضجيجاً.. ضحك وقهقهة.. عبارات الازدراء يضيق بها المكان.. تقتحم أستار سمعه.. تسأله: أي حياة قادمة أنت تحلم بها..؟ ألم تعلم أن الأوراق الخضراء تتساقط في فصل الخريف، وأنت وصلت إلى بداية هذه المرحلة.. عذراً.. أيها الحالم في نهاية الزمن: لم نكن نريد اغتيال طموحك، لكن ابتسامتك العريضة التي سبقت نهاية مكالمتك الهاتفية كانت سبباً لوضع النقط على الحروف، لا تغرق.. لا تغرق..!

ألجمته هذه الأبجديات الميتة.. حاول البحث عن مصدرها.. لم يجد شيئاً.. هز رأسه، وقال: تباً لهذا العبث... حتى هواجسي التي هي جزء مني تغلق في وجهي نوافذ الانتشاء ثم خرج من مكتبه.



هـيـفـاء السنعوسي

الكويت.

عتمـة

استيقظ فجأة من نومه، وقعت عيناه على الساعة المعلقة على الحائط. تشير الساعة إلى الواحدة صباحاً.

كثيراً ما يعاوده هذا القلق. يحاول أن يهرب منه، ولكن لا فائدة. يتمنى لو أتم نومه ليلة واحدة فقط. منذ ما يقرب من الست سنوات وهو على هذه الحال، لم تعد الحبوب تأتي بنتيجة. ماذا يفعل؟

نوبة الصداع تنتظر دورها هي الأخرى تصارعه صباحاً في أولى ساعات عمله.

يستعيد لقطة يعيشها كل يوم لاحظ أن ملامح الامتعاض والتململ من شكواه بدأت ترتسم على وجوه زملائه. كان حديثه لهم متنفسه الوحيد من صداع لا يقتله أي مسكن.

يذهب إلى الحمام، ينثر حفنة من الماء البارد على وجهه، يتأمل نفسه في المرآة، يلحظ شبح رجل غادر منذ زمن بعيد.. بعيد جداً.

يفتح شباك حجرة النوم، يحاول أن يتنفس هواء نقياً، لفحة الحر تصفع وجهه. ولكن لا بأس. هواء نقي أفضل من هواء بارد مصحوب بصوت التكييف المزعج.

تقع عيناه على حالة سكون مطبق في الخارج. الكل نيام.. نيام إلا هو.. إلا هو.

يتمنى لو يعرف سر مطاردة القلق له.

يكاد يفقد عقله فهو لا ينام كل ليلة أكثر من ساعتين.

يسترجع حواراً دار بينه وبين طبيبه النفسي.

- يجب أن تبحث عن سر مخاوفك.. عن سر قلقك.

- حاولت مراراً ولكن لا فائدة.

- ستعيش على المنومات والمسكنات. هل تريد ذلك؟

- لا ولكنني أجهل شيئاً في نفسي وأخاف هذا المجهول.

- سلط الضوء على هذه البؤرة. ركز على هذا المجهول الذي يسكن داخلك.

يستفيق على ضوء سيارة. ينظر بتركيز متناسياً مجهوله الذي يخشاه.

يركز النظر أكثر فأكثر.. يلتقط مشهداً في جوف الليل الصامت في حضن الشارع المجاور. تظهر فتاة تمشي خطوات سريعة ولكن متعثرة تلفت يميناً.. وشمالاً.. يميناً مرة أخرى.. شمالاً مرة أخرى.. تقذف بجسدها في عجالة في قلب سيارة أخرى يجلس فيها شاب.

يدقق النظر أكثر فأكثر.. يلحظ مشهداً غير واضح تحت بصيص ضوء عامود الإنارة.. يلتفت إلى الوراء.. يلتقط نظارته بسرعة. يضعها على عينيه لتصبح الصورة أوضح.

مشهد عاد بذاكرته إلى الوراء.

زجاجات الشراب تتكاثر.. رائحة السقوط في العالم التحتي تطفو.. تتنفس.

صوت ضحكات نساء الليل تعلو..

صفقة خاسرة ذهبت بأمواله..

مزيج من الألم والحسرة يعتصران قلبه.

يتراجع إلى الوراء. ينطلق هواء حار يعانق الهواء الحار القادم من الخارج.

يغلق الشباك بقوة. يغلق الستارة أيضاً.

يختفي وراء اللحاف. يغلق أذنيه، فصوت التكييف أصبح صراخاً يكاد يفقده سمعه. يقسو على عينيه فيغلقهما بعنف ليندس في ظلمة أخرى تختفي به في عالم يخشى مجهوله. لا صوت غير صوت المكيف. كل الأصوات الأخرى اختفت. لم يلبث ثانية فتقتحم مشاهد قديمة عزلته. تناديه بقوة.

يشعر بضيق في التنفس. يقذف اللحاف بقوة.

يسرع بخطواته في حجرته الصغيرة إلى زاوية. يتكور فيها، ثم يضع يديه بقوة على أذنيه.

صوت زوجته الذي افتقده كثيراً يخترق الصمت.

- لم أعد أحتمل، سأغادر هذا المنزل.

- اليوم إن شئت. لن أمنعك.

- أنت عديم الإحساس. أشعر بالاختناق من هذه الحياة.

تغلق الباب في وجهه. صوت النحيب يرتفع.

يتكرر المشهد كل ليلة. في يوم كئيب غادر المنزل بلا رجعة. تركته وحيداً يصارع حياة بلا حياة.

دخلت نساء كثر إلى منزله إثر تلك الليلة...

غادرن هن أيضاً بلا رجعة.

يبقى هو وظله فقط، يتصارعه ضدان، ويقحمانه في عالم لا يدرك بدايته ولا نهايته.

تمضي الشهور تطوي حياته. ينطلق صوت أخرق يلح عليه بالعودة. يمزقه الحنين، وتجره الضحكات وتصرع أذنيه أصوات الزجاجات وتخترق أنفه روائحها.

لكن الرفض هو المستقر. تنطلق الزفرات والعبرات تحكم قبضتها عليه.

ينجح ولكنه لا ينام.. لا ينام.. لا ينام.

محمد بن صالح القرعاوي

من مواليد 1963 (السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

الهدية

لم تسر الحياة على خط متوازٍ بينهما من التفاهم، فهو متقلب وهي ذات شخصية نرجسية، منذ أن تعرف عليها ليلة الدخلة لم يستطع مسك العصا من المنتصف. كان جائراً في أحكامه وتصرفاته. لم تعرف كيف تتعامل مع خالد. قالتها وهي تنظر إليه في حزن.. هل لتعاملك معي بوصلة؟

نظر إليها. حاول أن يهرب من ذلك التساؤل.. لقد تساقطت عليه الأسئلة في سؤال واحد.. يدرك طبعها جيداً.

تركته يعبث بمفاتيحه لعلها تجد الإجابة حين تحضر القهوة والشاي!

أخذ ينظر في ذاك المفتاح الملون.. نعم إنه مفتاح غرفتي في بيت والدي. آآآه... لقد فقدت تلك الحرية الذهنية. إنه أنت يا والدتي جزاك الله خيراً. ألست أجبرتني على زواج لم أرغب فيه؟

تزاحمت في ناظريه أيام الزواج الأولى، حينما كان في وضع نفسي لا يحسد عليه، كان لا يعرفها إلا من خلال الأوصاف التي قادته للقبول! ولكن!

كانت في تخبط أسود ؟ لم تعرف الطريق الذي تسير فيه شخصيتي، ذلك الأسلوب المشترك بيننا، طبيعة المجاملات، غلفت مسرح التصارح بيننا.

قف.. قف! لماذا أنت تلقي باللائمة عليها ؟ أنت المسؤول الأول، أنت القائد!

ليتني حددت الخطوط الرئيسة لحياتنا منذ البداية. نعم سلبتني رقتها، نعومتها، صوتها الدافئ، في لحظات البداية، بوصلة المشاعر!

عبر صوت إذاعة القرآن الكريم المنطلق من غرفة

النوم... غرق في تحليـل ﴿**هن لباس لكم وأنتم لباس لهن**﴾.

هل هي الملاصقة الفكرية؟ أم هي العاطفيـة؟ أم هي أشياء أخرى تكون ذلك اللباس؛ ليعبر عنها التلاصق الجسدي....؟؟؟

هل هذه التركيبة النرجسية العجيبة.... تتوافق مع تطلعاتي؟ وهل الأفكار التي تحملها توافق ذاتي؟ ولكن، لماذا الحيرة تنخر ذاكرتي...!!!

أنا ماذا أريد... ماذا ينقصني... هل أسير وراء تلك التطلعات التي يتحدث عنها شلة الاستراحة... حسب ما صورتها الأيام الأولى من الزواج....!!

قد أكون أنا السبب في هذا التردد والنفور الداخلي؟ أو هي بسبب نرجسيتها الصارخة....!!

«وعليكم السلام»..... هذا هو الماء البارد الذي أفاق عليه حينما ألقت عليه السلام... ليشاركها جلسة القهوة والشاي والمكسرات....!!!

حبيبي. هل أجدك واحة خضراء أرمي عليها همومي التي تتشكل فيك أنت..؟

حبيبي. إذا كان معك تذكرة واحدة لتركب سفينة الوهم فكم أتمنى أن لا تبحر بعيداً لأن الواقع سيغرق تلك السفينة. ولكن... الحياة لمن يعيشها!!

خالد. حبيبي. لا تدع لأنانية الأنا تغتال أفراحنا في ظل عدم إدراكك لمعنى الشركة التضامنية.!

نظرت إليه وهو يرتشف فنجان القهوة. لا تدري ماذا يدور في رأسه!

قال لها.. أنت مطلب كثير من الرجال حسب ما يدور في مجالسنا ولكن أنا. وراح في نوبة صمت طويل!

قامت وهي تذرف الدموع.. تسترجع حياتهما ساعة.. ساعة مواقفها.. مطالبها.. تنازلاتها.. لماذا هو لا يقدر الحياة التي يرفل بها.. ليس لي عليه منة بذلك ولكنها تربيتي التي تعلمت منها العطاء بلا حدود.

ليته يفتح بوابة فكره لأدرك ماذا يريد... فألبسها حسب رغبته!

خلال الأيام الماضية جربت جميع المحاولات لكي تطرق عقله دون الإخلال في هتك ستر الزوجية أو إفشاء الأسرار وطلب النصح حتى من أقرب الأقربين.

صعدت إلى غرفتها.. مسكت القلم.. إنها المحاولة الأخيرة.. اختارت تلك البطاقة الجميلة التي تعبق بالعطر الذي يحبه كثيراً وكتبت تلك العبارات الصادقة لعلها تردم الهوة التي خلقها والتي عكرت صفو حياتهما.

خرجت إليه وهو يهم بالخروج كعادته كل يوم حملت معها محاولتها وهي تدعو الله أن تكون العلاج الناجع.

ناولته البطاقة وهي تقول:

حبيبي خالد.. رجائي وأملي أن تقرأ هذه البطاقة وأنت في مكان آمن.. لا تخاطر بحياتك فهي غالية عندي.

أخذ البطاقة وهو يصمها بالنرجسية المفرطة وركب سيارته ورمى بالبطاقة على طبلون السيارة وهو يقول خرابيط مراهقات.

وقف عند الاستراحة وعندما هم بالنزول حيث الأصحاب قرر أن يقرأ ما كتبت له في البطاقة.

ازداد حماسه لمعرفة عباراتها بعد أن فاح عطره المميز وهو يقول يكفيني هذا العطر وعلى الظرف عبارة (هذه

هديتي لك هذا المساء أتمنى أن تقبلها ونفسك عني راضية).

تسمرت عيناه على ذلك الخط الجميل.

«الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين خير الناس لأهله وعلى صحابته أجمعين.

حبيبي خالد... أقولها بما تعني كلمة الحب والتي جعلها الله بينه وبين عباده وبين العباد أنفسهم.

خالد. هذه الهدية المتواضعة والكلمات اليسيرة لم أتكلف عليها سوى رحلة معك عبر أيام ماضية! تجدها كلمات بسيطة، لا أحسبها إلا ممزوجة بالصدق وعبارات لا تنقصها الصراحة! وجهتها إلى أغلى شخص في الوجود. إليك أنت. نعم إنه أنت لا أحد غيرك يا من سكنت سويداء القلب وتربعت في فضاء البصر. إنك في داخلي بغير حول مني ولا قوة. أصبحت سر حياتي. أحس بك في كل نبضة من نبضات قلبي. أتألمك في كل نفس يصعد وفي كل نفس ينزل من صدري. أحس بك في كل حركة من حركاتي.

إليك أنت يا من بيدك بعد الله عذابي وسعادتي

وفرحي وحزني وضحكي وبكائي. إذا لم أصارحك فما فائدة صدقي مع الناس. وإذا لم أصدقك فلا خير في كإنسانة.

عشرون عاماً اختزلتها أنت في ورقة تسمى عقد. وعقدت جميع جوارحي معك. تلك الورقة عقدت جميع التطلعات التي كنت أحلم بها وأتصورها فأصبحت أنت بالصورة التي انعكست في كياني.

حبيبي خالد. لا تظن أن هذا من الخيال بعيداً عن الواقع ولكنه الواقع في رسم الخيال. البطاقة التي تقرأها الآن كانت لا شعور فيها وكذلك كنت أنا قبل أن تكتب تلك العبارات التي خلقت لدي الشعور نحوك. فهل ستمحي ذلك الشعور؟ إذن أعد البطاقة!».

تملكه إحساس غريب تجاه صاحبة الهدية. أعاد قراءة النهاية.. إذن أعد البطاقة!

هل أنا إلى هذه الدرجة من السادية؟ إنها قمة العطاء؟

هل كنت أحتاج لمثل هذه الصدمة الحسية كي أعي ما أملكه من كنز.

كيف أعـير حياتـي للآخرين كـي أتقمص شـخصياتـهم ولكن.. لا.. لا.. لا.. وألف لا!

أدار مفتاح السيارة وعاد راجعاً وهو يردد....

سوف أحتفظ بالبطاقة لنفسي ولـن أفرط فـيها إنـها تحمل رائحتي!



هدى بنت فهد المعجل

(السعودية). نشرت العديد من القصص في الصحف والمجلات. مجموعتها الأولى «بقعة حمراء» تحت الطبع.

المصعد

كان علي أن أجتث رهبة الانتظار بمعول الصبر، ولكن قواي خارت فحررت المحفظة من براثن حقيبتي اليدوية، وأخرجت عملتين ورقيتين من فئة الريال، ودستها في جوف مقهى الخدمة الذاتية، وطلبت إكسبريسو.

قهوتي سكر زيادة، بينما منحني المؤشر نفاد السكر من الجهاز، ولم ينتظر لكي ألغي الطلب، بل أخرج لي من جوفه فنجان إكسبريسو سادة، ووضعني أمام الأمر الواقع!!

وددت لو أني بمنأى عن أعين الناس لحطمت الجهاز، وهربت.. لا يهم إن قال مكتشف فعلتي «أنثى مسترجلة» فماذا كسبنا من النعومة، والرقة، والتكسر... إلى أن سارعت «الدوائية» بتصنيع «سنافي» الفحولة...

سحبت فنجان القهوة من جوف الجهاز، ثم سكبت محتواها في أول سلة مهملات قابلتني، رميت بالفنجان أرضاً ودست عليها بحذائي، ثم ركلته بقدمي بخفة، وصعدت الدرج.

لم يكن المصعد معطلاً عندما استخدمت الدرج، ولكني أرفض الكسل، وأشجع الرياضة، ورياضة صعود الدرج بالذات لدورها الفاعل في إنقاص الوزن.. ألا يكفي أني أتقزز من كرشٍ توارى - خجلاً - خلف ثياب رجالنا، وبطون مترهلة ضاقت بها ملابس نسائنا..

المرأة منّا لا تجرؤ على الاستغناء عن الكبسة في وجبة الغداء، ولو فعلت ذلك لكان مصيرها منزل والديها، تتبعها ورقتها.. والعزاء لمن قطعت من شجرة.. أو لا عزاء لها، سيان...

*****

برشاقة، ونشاط، وخفة، صعدت الدرج، وعند كل محطة استراحة كنت أرثي لأفواج المنتظرين للمصعد..

أحدهم وجد في الازدحام ليسلب ما يستطيعه من حقائب النساء.

أما الآخر فقد أودع ورقة صفراء صغيرة في جيب حقيبة فتاة برفقة والدتها، ارتباكها دلالة على رضاها عن تصرفه..

«هل ألفت نظر والدتها؟.. وما شأني بما حدث.. لتتحمل هي تبعات جسارتها..».

واصلت الصعود.. كان الدور الخامس محطتي الأخيرة، لم أتمكن من اجتياز الممر لضيقه، وكثرة المنتظرين للمصعد.. الوضع هنا أفضل، فجموع النساء المنتظرات بمعزلٍ عن جموع الرجال.

طلبت الإذن لي بالعبور، فأفسح الرجال، ولم تبال النساء بطلبي، فكررت الطلب..

رجل أظهر نخوته.. وتكرم باستئذان النساء ليفسحن لي، كأنه لامس كتفي ليجعلني أمر بيسر من خلالهن.. أظنه تعمد ذلك، فانتفضت امرأة بينهن وصرخت بصوتٍ

مبحوح أن ابتعد عنها ، ربما زوجته، بل من المؤكد أنها كذلك.

اجتزت الممر صوب العيادة، جلست على حافة كرسي وثير أنتظر، دقائق معدودة وتنادي الممرضة على اسمي..

الابتزاز، ونفض الجيوب سمة المستشفيات الأهلية، ولكنها تبقى الأرحم في التعامل من الحكومية، والأكثر نظافة ولا شك.

المستشفيات الحكومية تمنحك فرصة قراءة جميع روايات «حنّا مينا» أثناء فترة انتظار واحدة فقط، أرأيتم كم هي حريصة على تثقيفنا!!

نادت الممرضة على اسمي.. قفزت من مكاني.. دخلت العيادة.. وجدت الطبيب بانتظاري بابتسامته المعهودة..

لا أدري هل يبتسم لي أم لمحفظتي، ربما لبطاقة الصراف الأنيقة؟!!

جلست للكشف علي.. أزحت الغطاء عن وجهي.. أمر الممرضة أن تجهز الأدوات حينما كان يرتدي القفازين.

جُهِّزت غرفته بجهاز حاسب، وآلة طابعة، وجهاز تلفزيون ملون بحجم راحة يد رجل يافع، وممرضة غاية في الجمال، والأنوثة، والسحر.. لا تفارق الابتسامة شفتيها.

وضع جهازاً يدوياً مضاء - يشبه القمع - داخل أذني ونظر من خلاله، فعل الشيء نفسه مع الأذن الأخرى، أحضر عوداً خشبياً شبيه بأعواد الآيسكريم، فتحت فمي، أدخله.. ضغط على مؤخرة لساني، خشيت أن أتقيأ في وجهه..

شخّص حالتي بالتهاب حاد في الأذن الوسطى، وزيادة في التأكيد، والاطمئنان أمرني بعمل أشعة على الرأس، منطقة الأذن، ريثما يكشف على المريض اللاحق، على أن أعود إليه حالاً.

ملأ ورقة الأشعة بطلاسم ثم مهرها بتوقيعه ودفع بها نحوي، خرجت قاصدة غرفة الأشعة، أذكر أنها في الجهة الأخرى من الطابق نفسه، بحثت في الممرات، لا أثر لغرفة أشعة هنا، رجعت للدكتور أسأله عن غرفة الأشعة فأخبرني بأنها في الدور الأرضي، في آخر الممر المقابل للاستقبال.

شكرت الطبيب، وذهبت باتجاه المصعد، اجتزت جموع النساء والشتائم تصم آذاني، دست على قدم إحداهن فدفعتني بقوة.. لأصطدم بأخرى فاحتضنتني بحنو كي لا أسقط، تقدمت أكثر، وقفت أمام باب المصعد أنتظره متى ينفتح!



عـبـدالـلـه
مــحــمــد
الــنــصــر

قاص من السعودية. نشر عدد من القصص في الصحف والمجلات.

للأمس رائحة حمقاء

وجه أشبه بأرض الحقل التي لعبت عليها الجرافة بحماقة... مفاجأة نارية كسته بلون الدم.. دهشة قاسية فتحت عينيه باتساعه... صرختْ فيه نتوءات عميقة، انسابتْ بينها طرق هوجاء... وبه أنف مهمل احتلبته سنينه الخمسون، وبئر فاغرة تبتلع مسيلها، ينبعثُ من جوفها صوت وهاج مرتجفة آلته:

- يا إلهي.. لا.. لا.. لا يمكن!!! وكان هو من يقبع خلف هذا الوجه التجريدي، الذي امتطاه كل ملمح صرخ

بالألم.. وهو الذي أهرق العتاب والنجوى على أعتاب ما رآه:

- يارب كيف ترضى لأن يحصل هذا الفعل الأحمق السفيه؟... كيف ترضى؟؟!! وصوت جنزير الجرافة السائبة لم يفتأ... فتتراقص خطوط الوجه بانتشاء، بينما يصرخ بصوت تفوح منه رائحة الاحتراق.

- كُفْ.. كُفْ.. كُفْ يا بني... ليس هو ذا الوفاء.

ولكن تزداد لعبة الجرافة... ترتعد خطوط الوجه... إنه يشعر شعوراً أكيداً بأن ابنه ما قام بذلك إلا عن قناعة ذاته... إنه اعتاد لأن يقوم بتحليل أفعاله ويستشعر أحاسيسه... غابت عنه كل صورة ببطء على الرغم من الأصوات، لينتمي إلى ذاكرته التي اشتعلت في تلك الأثناء:

لقد كان في يوم ما، قد أهرق ماء وجهه تحت قدمي جاره في الحقل... توسل إليه كثيراً بأن يبتاع منه فسيل نخلة لديه... فسيل أشار إليه بذاته لا غيره... لقد ألهب شوق قلبه، وأسال لعابه ثمار أمه.

فيرفض جاره بشكل مستديم، إلا أنه وافق بعد

إغراء وبعد مسيرة زمن اجتر فيه التوسل إليه... غرس الفسيل في أفضل تربة وفي مكان خاص من حقله.. بذل له جل عنايته بعض كل ليل ومعظم كل نهار... كان ابنه في ريعان الصبا... يأتي به إلى الحقل... يطلب منه أن يحمل الماء ليسقيه معه، بعد أن يعلمه قيمته... فيسقيه...

صوت الجرافة الذي يزلزل المكان، أيقظه من ذاكرته... ورائحة أفعاله العتيقة تفوح، لكنها لا تأتي بشيء... يرتعد الوجه، يعاود التوسل إلى ابنه:

- لا يابني... كف عن هذا... أرجوووك....

يموت التوسل على جدران خيباته... لا يكترث الابن لرعشاته... يبعده - بضحكة تملأ شدقيه، وبقسوة - عن ساحة عبث ولعب الجرافة... مرة أخرى رنَتْ الأحداث في ذاكرته.. كبرت الفسيلة التي ثمل لعابه على لذة ثمارها... غدت نخلة ببطء على عكس ما غدا ابنه أستاذاً بحجم الكون.... أستاذاً بحجم عقله.. ترنّم بها أمام الملأ وتباهى... أخذت من حلمه النصيب الأوفى... كبرت، فأطعم منها نفسه وعائلته ردحاً من الزمن...

وقبل أيام قلائل، جاء إليه ابنه، قائلاً:

- أبـي.. الآن وقـد شعـرت بـأنـك بـحـاجـة إلـى مـن يساعدك في الحقل ويحمل عنك أثقاله... سأحمل عن كاهلك كل أتعابه... سأحاول أن أنسيك الماضي... سأحاول أن أكون مكانك.. فقط بشرط أن تبيعه إليّ، لأشعر بقيمته أكثر.

حينئذ الفرحة أعدمته حاسة قراءة الإحساس عنده... تكهن صولة ابنه في الحقل أكثر إغراء... خالجه شعور بضمان استمرار حماية الحقل من بعده.. فأبدى موافقته، فباعه له:

مجدداً، أيقظه صوت الجرافة من ذاكرته... أيقظه على معركة لم يتهيأ لها... لم يجدولها في حياة أجزائه... فها هو يجدها أكثر عصياناً، وينزف عليها دماء جراحه المتعرية... لقد كشف جوهر جموح خيل ابنه وكثرة صهيله... ابنه الذي اختار لهذا الحقل - بعدما تملك زمامه - الموت وطناً، وساست له نفسه بأن يفسد فيه... سأله في استنكار:

- لماذا يا بني، فعلت هذا... لماذا ؟!!!

- .....!

لم يجبه، فقط رشقه بنظرة مندهشة، وشكّل له وجهاً كأرض مغبرة جف بللها أياماً... تحسس سطح ظهره... وأغمض عينيه مستسلماً لذاكرته..

كان في ريعان صباه، يأتي به أبوه عنوة إلى الحقل... يطلب منه أن يحمل الماء ليسقي النخلة، فيرفض... يعلمه قيمتها... يقتنع بذلك لكنه يرفض أيضاً.. لم يجد حيلة أبوه، فيجبره بالسوط.. فيسقيها بخوف وذعر.

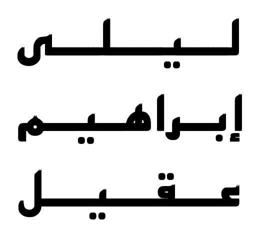
صحا على صوت الجرافة التي مازالت تعيث بالحقل... بل صحا على صوت ذي الوجه التجريدي الذي يتوسل إليه:

- أبي... لن تجدي محاولاتك... الجرافة لن تتوقف.



ليلى إبراهيم عقيل

قاصة من السعودية.



الأرض

الله أكبر.. الله أكبر.. صوت الحق يعتلي الأجواء الصبح يسفر عن يوم آخر.. نهض «أبو حامد» من نومه مسرعاً.. شرع لأداء الصلاة.. حمل فأسه ومسحاته متجهاً صوب الأرض الزراعية أطرق ببصره مد الأرض.. الأفكار تتعالى صيحاتها في خلده.. زفرة عميقة تغتال صمته.. هذه الرقعة الممتدة من الشرق إلى الغرب منذ زمن وأنا أعمل بها أحرثها، أزرعها، أحصدها، أعتني بها كما الأبناء وما أحصل عليه من جراء هذا العمل المضني لا يكاد يسد رمق أصغر أبنائي.. استعاذ من

الشيطان. وحمد الله، قبض بيده على فأسه وبدأ يعمل.. ها هي الشمس تنصب أشرعتها مغادرة السهل وكأنها تنبه من في الحقول بأن الوقت قد أزف، وأن الليل آت، فيستعدوا للرحيل.. عاد أبو حامد إلى بيته هذا المتهالك الذي لا يسكنه سوى العوز والفقر المدقع، وزوج وأربعة أبناء.. ولج إلى منزله.. «أم حامد» توهم صغارها بأن هناك طعاماً فتسجر تنورها الذي فغر فاه فلا تلقمه سوى ببضع حطيبات، وتركز قدرها على جذوة من النار بعد أن أطفأت ظمأه بقطرات من الماء.. حدق في صغاره وهم يتضورون جوعاً..

لسعته حرقة في كبده.. اغرورقت عيناه بالدموع حاول إخفاءها فانزلقت وتدحرجت على الأرض لتعلن لوعته وأساه.. همَّ بالخروج إلى فناء المنزل.. ضجيج الأفكار يزداد في رأسه «مستقبل الصغار» لم يخرس ما يدور في مخيلته سوى صوت حامد الصغير ابن الخامسة.. أبي.. أبي.. أين أنت؟؟ حدق به وأطال النظر إليه.. وقال: غداً ستصبح رجلاً وستتعهد هذه الأسرة وستجلب لها خيراً كثيراً، و.. أليس كذلك يا حامد!؟ ضمه بعمق شديد.. علقت هذه الكلمات بذهن الصغير

وكـان لـه صـدى بـالـغ فـي ذاكـرتـه.. أصـبـح حـامـد فـي السادسة من عـمره.. والده يرغب في إلحاقه بالمدرسة فما أن سمعت أم حامد بالخبر الذي أفضى به زوجها إليها حتى تملكتها دهشة عجيبة!! وهل وجدنا طعاماً نسد به أفواههم، حتى نلحقهم بالمدرسة؟ قالتها: بنبرة شابها الحزن والألم.. فقال أبو حامد: الله خلقهم وسيكفل رزقهم. وفي اليوم التالي جسر على الذهاب بابنه إلى المدرسة.. في المدرسة أبدى حامد تفوقاً واضحاً ونبوغاً بارزاً جذب الجميع إليه.. ها هو العام الدراسي يعلن رحيله بعد أن لملم جزيئاته وبعضاً من أماني وأحلام الصغار ليعهدها لعام قادم.. والده مازال يكابد مشاق الحياة ويتجرع ماءها الآجن، إلا أن السعادة لم تضن عليه بل كانت تسقيه في بعض الأحايين جرعات تمزق بعضاً من الحزن المدلهم الجاثم عليه، فيفتر ثغره كلما أرخى ببصره، نحو ابنه.. لقد اعتاد منذ صغره أن يذهب مع والده إلى الحقول التي كانت تصغي لأغنياته وتنصت لأمانيه وألامه الصغيرة.. وتتخطى الأعوام.. عاماً بعد عام.. أكمل الثانوية العامة والتحق بكلية الزراعة.. لم تضن الحياة عليه كما فعلت من قبل بل مدت يد السخاء

وغـمـرتـه بجـزء مـن حـلاوتـهـا.. مرّ الأسـبـوع الأول مـن دراسـته بكليـته.. أخذ يفتش عن عمل مسائي، وبعد رحلة من البحث الممض حصل على مطلبه عامل تسويق لمؤسسة خاصة، وبالرغم من ضآلة المبلغ الذي يحصل عليه إلا أنه كان يمثل لحامد الشيء الكثير فقد كان يدخر نصفه ويبعث بنصفه الآخر إلى والده.. كانت له سمات بارزة عرفه بها أصدقاؤه وزملاؤه فقد كان قليل الحديث، كثير الصمت، مطرق الرأس، شارد الذهن.. لقبه زملاؤه بالصامت.. في الحجرة التي يقطن بها علقت لوحة فنية أهداها له أحد أصدقائه، عبارة عن واحة خضراء حوت أصنافاً من الأشجار الباسقة والزهور الملونة، والنباتات المشتبهة.. كان يقضي وقتاً طويلاً يحدق بها، ويحادثها بهينمة لا يكاد أحد يسمعه.. كان متفانياً في عمله حد الإغراق، وكان يمخر عباب العلم بمركب الجد.. فها هو يصل إلى المرفأ النهائي.. أجراس التخرج تقرع معلنة نهاية المطاف الجامعي.. أنهى دراسته متفوقاً رشح بأن يكون معيداً في كليته لكنه يأبى ذلك.. يحزم أمتعته ويودع زملاءه مغادراً إلى قريته.. قلبه يركض ويسارع الزمن ميمماً نحو قريته، يعد الثواني المتثاقلة، لِمَ أراك

تتباطئين كالساعة، ذاكرته تسترجع صورة أبيه، وأمه، إخوته، قريته، المروج الخضراء.. ما أجمل الصور وهي تترا ءى في مخيلته.. تنحدر دمعة حارة على وجنته نورة أخته الصغيرة التي اغتالها الجوع.. نورة.. نورة.. ويستفيق من هذه اللحظات الحالكة والمدلهمة.. يطل من شرفة المركبة التي تقله.. فيقع بصره على القرية وها هي بيوت القرية تقترب من ناظريه... يهفو جنانه مسرعاً.. يهبط من السيارة.. يسرع في خطواته.. قدماه أسرع من الضوء.. بيتهم الصغير.. يطرق الباب عدة طرقات.. نبضات قلبه ترنو إلى الداخل.. خفقاته تعلو.. صوت يأتيه من داخل المنزل «لكم أشتاق إلى سماعه» من بالباب؟؟ أنا.. أنا يا أمي.. تسرع في فتح الباب.. ترنو إليه الفرحة لا تسعها.. تنهل دموعها تلثمه، وتتحسسه بيدها الحانية.. حامد.. حامد بصوت متهدج هل عدت يا بني؟؟ نعم ها أنذا عدت ولن أذهب مجدداً يا أمي الرؤوم.. يجلس معها وقتاً.. أين أبي؟؟ لم أره منذ عدت.. ذهب يبحث عن قوت عياله.. حسناً سألحق به.. يغادر المنزل صوت الحقول.. يهاله ما رأى أضحت المزروعات يباس والأرض خاوية من الأشجار عدا بعضها

المتهالك كالأثل والسدر المتناثر.. والده يحتطب بعض الأشجار اليابسة التي يبتاعها القرويون.. يحدق حامد بهذا المنظر الذي يصعقه.. وبصوت ممتعض أبي.. أبي ينجذب والده تجاه الصوت.. يهرول تتعثر قدماه يمسك بيده يحتضنه.. تتساقط دمعتان من عينيهما وتمتزجان برمال الأرض.. هذه الأرض التي أحست بمقدم حامد سرت برغم الألم الممض الذي يسري في جسدها.. في عيني حامد سؤال حائر.. أطرق برأسه.. عيناه تتجولان في آفاق الأرض الرحبة.. رنا إليه والده.. استشف سؤاله المتجول في خلده.. هجر أبناء القرية أراضيهم وذروها خاوية.. رحلوا إلى حيث الحصول على مال وفير وبأقل جهد.. غرتهم المدينة وفي الصباح قرر أبو حامد أن يهدر دم الخروف الذي بات يعنى به أياماً وليالي طوالاً إكراماً لحامد طفق في دعوة أهل القرية لتناول العشاء.. وفي المساء قدم الجميع مهنئين.. نساء القرية قدمن ليساعدن أم حامد الضريرة من عجن العجين وسجر التنور.. أهل القرية يتسامرون ويتحدثون وفي إحدى زوايا المكان جلس ثلة من الشباب.. كان حامد يتوسطهم كانوا يتجاذبون أطراف الحديث.. قال عمر لناصر: لقد اتخذت قراراً لا

رجعة فيه.. سأبيع الأرض التي بحوزتي.. فلقد سئمتها وضجرت من هذه الرمال التي لا تدر ذهباً.. أود التخلص منها وبأي ثمن وإن كان بخساً لأنني أريد مغادرة القرية إلى حيث الصخب، والضجيج، والحياة الأكثر نعيماً سأرحل إلى المدينة. في تلك الأثناء كان حامد منصتاً لحديثهما.. أطلق قهقهة مريرة في داخله غصت خروجها.. يا لهذا الأحمق!! وهل المدينة هي من ستدر لك الذهب؟؟ قال ذلك دون أن يتفوه به.. صورة الأرض السقيمة تدور في فلك خلده.. يدنو من عمر.. هل ستبيع الأرض يا عمر؟ أومأ.. عمر بالموافقة.. ثم أردف وهل لديك من سيشتريها؟ قال حامد: نعم أنا.. فضحك عمر بصوت أسمع كل من كان في المكان.. أنت.. أنت يا.. حامد! قالها متهكماً وساخراً.. نعم وما العجب في ذلك؟! لكنك.. ويصمت عمر.. ثم يردف وماذا تريد بهذه الرمال التي لن تجر لك سوى الخيبة والخسران المبين؟؟ وهل تملك مالاً يكفيك لتبتاعها؟.. فيهز حامد رأسه بالموافقة.. بعد تناول العشاء ودع أهل القرية أبا حامد وابنه متمنين لهما كل خير وهناء ورغد في العيش.. المال الذي أكنه بها منذ أربع سنوات.. أظن أن

هذا المبلغ كاف لشراء ما تبقى من أرض عمر.. وفي اليوم التالي وبعد انسلاخ الليل وبروز الشمس بوجهها المبسم ومعانقة ذؤاباتها للأرض.. غادر حامد وفي يده كيس وبداخله رزمة من النقود متجهاً صوب عمر.. ابتاع حامد الأرض من عمر بالمبلغ الذي طلبه.. يمم شرط الأرض.. تزفه رياح الشوق.. وتحمله زوابع المنى.. وتحلق به أجنحة الطموح والآمال.. في قلبه قناديل نور المستقبل.. وفي يده محراث الكفاح.. وفي عينيه نبع «متدفق» بالعطاء.. هذه الأرض التي عمل بها والدي منذ سنين خلت.. ها هي اليوم تبسم لي بعد أن أضحت ملكاً لي وتحت وطأة قدمي بكل رمالها وأشجارها وحشائشها وحدودها.. يا لفرحتي وسروري.. كررها عدة مرات وهو يدور حول نفسه.. عاد إلى المنزل.. أخبر والده بهذه المفاجأة فتملكته الفرحة والغبطة وفاضت عيناه بالدموع.. فتح ملف آفاقه المستقبلية شحذ أمانيه.. حدق للأرض التي اكتسحها بحر من الرمال.. الماء شحيح.. الغيوم لم تدر علينا بمائها منذ زمن الأمطار الموسمية.. حتى السد لا يفتح إلا كل بضع سنين الماء خزن به دونما جدوى لا أحد يستفيد منه إطلاقاً الأرض

تموت عطشى والمياه مخزنة في السدود أمام ناظريها.. هل كان أهل القرية محقين في هجرانها؟؟ لابد أنهم عانوا كثيراً..

آه.. سأتغلب على هذه العوائق إن شاء الله تعالى.. يارب ألهمني الرشد والصواب.. الماء.. الماء.. أكبر مشكلة.. أطرق رأسه يفكر في حل لهذه المشكلة.. سأحفر بئراً ارتوازياً.. لكن المال أنى لي أن أحصل عليه؟؟ كل ما كنت أملكه في جيب عمر.. آه.. آه من ترى يقرضني المال.. من صالح.. أجل صالح ورث مالاً جماً من والده.. وهو يكن لي الكثير من المشاعر.. وشلالات حب متدفقة غمرني بها إبان دراستنا بالكلية.. لن يضن بمبلغ من المبالغ إذا ما طلبته منه.. غادر إلى المدينة صالح.. ابتهج وفرح صالحاً بمقدمه.. مازحه بقوله: مرحباً بك أيها الصامت.. أي ريح طيبة حملتك الليلة إلينا؟؟ ضحكا معاً ثم تحدثا عن مختلف شؤون الحياة.. روى حامد قصة الأرض وما ينغص عليه من أشواك ممتعضة اعترت طريق حلمه، وطلب منه أن يدخل معه شريكاً في المشروع.. وافق صالح بسرعة فقد كانت الحميمية التي تربطهما وعرى الصداقة أكبر من أي

مال.. عاد حامد إلى قريته بعد أن أصبح حلمه قاب قوسين أو أدنى من ظهر الواقع.. بدأ في عمله حفر البئر فتدفق الماء كالسيل الزبد.. اشترى أكرة آلياً.. قسم الأرض إلى قطع متجاورة.. أحضر شتلات لبعض الفواكه والأشجار.. وبذوراً زراعية مختلفة الأنواع.. دنا من الأرض وهمس بأذنها بعد أن أخذ حفنة رمل بين يديه وحدق بها.. كم أعشق عبق ترابك المتسرب بين خفقات قلبي.. تبسمت وزفرت زفرة عميقة قذفت معها ما أصابها من أبنائها الجاحدين.. كان يعمل حامد بكل همة ونشاط.. يغدوها صباحاً عندما تمج الشمس خيوط أشعتها الذهبية على وجه الأرض.. ولا يغادرها إلا عندما تلوح شمس الأصيل وتهينم بأذن الوادي عن نهاية رحلتها وتطوي صفحات النهار.. فيزحف الليل الحالك المدلهم.. استخدم أساليب متنوعة في الزراعة.. أفاد من خبراته في تقنية المزروعات الحديثة من حيث: عمليات التهجين والانتخاب الجماعي وفصل ونقل الهرمونات «الأوكسينات» من نبات إلى آخر بغية زيادة وتحسين الإنتاج كماً ونوعاً.. اعشوشبت الأرض وتسامقت نباتاتها وبدأت نواراتها تبرز للنور جذلاً فرحة.. أقبل

الصيف مختالاً يطرق أبواب العام.. وفي ذات صباح مشرق وضاء.. اختلى حامد مع عشقه يتأمل جمالها الأخاذ ويفتش أفنانها إذا به يلحظ ثماراً صغيرة تعانق أنفاس الكون.. ابتهجت أساريره.. وبصوت ينهج الحمد لله. الحمد لله.. الثمار.. الثمار.. أينعت ثماره وأتى موعد الحصاد.. اعتمد على نفسه في الوهلة الأولى في جمع المحصول وتسويقه.. حيث إنه كان يوزع المحصول على تجار الخضار وما يقبضه من ثمن يشتري به أراضي زراعية ومستلزماتها.. وبذلك اتسع نشاطه الزراعي ليطغى على السوق كله.. كما أحب حامد الأرض أحبته فلم تضن عليه بل كانت سخية حد السخاء فقد فاضت بخيراتها وجادت بنوالها.. فازداد إنتاج المحاصيل وذاع صيتها فيما تميزت به من جودة.. فازداد الطلب من قبل المستهلكين.. حصل حامد وصديقه صالح على ثروة طائلة.. فقد كان لصالح دور بارز في توفير كل ما قد كان ينقص الأرض.. اشترى حامد منزلاً كبيراً ونقل والده الذي رسم الزمن تجاعيده على وجهه ووالدته الضريرة «التي فقدت بصرها إثر مرض ألم بها في سالف الأيام» وزوجه وأبناءه.. وتمضي شجرة الأيام بأزهارها وأشواكها

ليصبح حامد أغنى رجل في القرية، عاد القرويون الذين باعوا مزارعهم ورحلوا إلى المدينة وأفواههم مملوءة بالحسرة وأنات الندم والألم بعد أن أنفقوا أموالهم وأضاعوها... التقى حامد بعمر مصادفة بعد عدة أعوام مضت.. دعاه إلى زيارة مزرعته هاله المنظر الرائع لم يكن ليصدق بأن بحر الرمال يستحيل إلى سندس أخضر.. قال حامد: أتذكر يا عمر يوم أن قلت: إن الرمال لا تدر ذهباً!! قال: نعم أذكر ذلك جيداً انحنى حامد صوب الأرض وقبض منها قبضة واعتدل في وقفته وأخذ يذروها وهو يقول: لم تدر الرمال ذهباً فحسب بل أثمرت شهداً.



عيسى مشعوف

قاص من السعودية، ينشر قصصه في الصحف والمجلات.

زوابع الشك

استرقت السمع من بين أرتال الصخب، كان يترنم خلسة بشعر عاطفي ويشيح عنها بنظراته متوارياً يخفي في قلبه أسراراً مدفونة حاولت معرفتها استعصم منها هرباً، بقراءة رواية (أيام الغضب) حتى أصار غضب البركان المتجدد في داخلها، في لحظات عارمة قذفت بكل شيء أمامها في وجهه: المنضدة الجميلة، أكواب الشاي، التحف، والمزهريات قذفت عليه حتى بالكلمات الساخطة، زوبعة من غضب كاسح كادت تقتلع لسانه، ثم قفزت كالوحش الكاسر تشجبه بقسوة، هوت إلى ركن

مظلم مثل متاع مهمل تذرف الدموع بقيت في دوامه عاتية المصير يتربص بها ، مصير المشاركة لها في قلبه، في مخيلتها تعيش، وحبائل التفكير تعصف بها ، كأنها ترى الكابوس جلياً قد تحقق، التشاؤم جعلها دائماً حبيسة الأنثى لأخرى، جعلتها شبحاً يطاردها أينما ذهبت، بددت بهواجسها ذرات الأمل، كلما حاولت التمسك بأهدابه، أصبحت توسوس كثيراً، واستبد بها شيطان الشك والغيرة تذكرت قبل أيام دارت بينهما رحى الحرب الكلامية بعنف، فقد سمعته يذكر محاسن التعدد... دب في جسدها الرعب والخوف، ارتجف مثل عصفور جريح يحاول الصمود في وجه العاصفة، بزغت أحداقها القاتلة من وجهها كالشرر، وبأنفاس متصاعدة تفور، لملمت جسدها إليه مجدداً متهيئة لحسم المعركة، جلست أمامه بانكسار مريب، أخذت تخنق طرف ثوبها المسترسل بأصابعها بألم، غرست أظافرها الطويلة في ذلك الروب الضعيف، وكأنها تفرغ غضبها في خيوط القماش الواهنة، تمتمت بحروف حزينة ملتهبة خرجت من فمها بصعوبة.

- تريد أن تتزوج عليّ.

- لا.

- بل نعم.

- لا.. ولماذا؟

- لا أدري.. ثم لاذت بصمت مخيف تتأمله بمقت وازدراء والدموع تغسل الخدود وبكفّيها تمسحها خفية، هاجمها التوجس المخيف في تلك اللحظة الحرجة.. لحظة الشك والريبة تطاير لهب الموقعة المحمومة في كل صوب من المنزل، عش الزوجية يتبدد تتساقط أعواده كل يوم بسبب التعدد، وحب التغيير، كانت نظراتها قاتلة له في الصميم، أحس بالظلم والتجني سرت في كيانه حالة فاترة بدا عليه الضجر واليأس، كأن كلماتها الطعون في جسده، أحس بدوار واختناق في ذلك اليوم الرجيم لم يفقد الأمل همس بصوت شجين مؤثر:

- لم تفهميني بعد... علت ملامحها ابتسامة ساخرة، ثم عقبت في أسى:

- بل أفهمك، اعترت الدهشة كل جسده، وامتقع وجهه

بلون أحمر، مكث يلملم حروف الكلمات الهاربة منه، بينما هي تزم شفائفها غيظاً منه، حاول أن يجد مبرراً لشيء يقنعها به، حتى تكف عن ثورة الشك فيه دوماً، هكذا هي تشك حتى في أنفاسه، في حركاته وسكناته، تغار عليه حتى من ثيابه، قرر أن يتنازل رويداً ويطلب الهدنة، تذكَّر صفة العفو والتسامح واستهجن أسلوب التصادم السيئ معها، تبسم لها بتلطف وتودد، ونظرات الريبة منها تمقته:

- دعينا نعيش بسلام.

- لن أدعك تهنأ معها أبداً، سوف أشفي غليلي منك قاطعها بحزم إذا حصل ذلك.

قالها ثم عمد بخطوات ثقيلة، وبزفرات متألمة، إلى تناول شماغه الأحمر من شماعته وارتداه، لحقته بخطوات حثيثة وبتهجم أمسكته من تلابيبه بقوة، ضحك منها ضحكة سمجة، لهزته بعنف، صرخت بصوت مترجل، وبكبرياء مصطنع:

- لن أبقى حبيسة للكوابيس قل لي الحقيقة.

- ماذا أقول؟

- من هي... واكتسحتها رهبة الجواب المنتظر منه... وبزت منها الدموع غزيرة، تمتم بجواب كئيب.

- لا واحدة بعدك أبداً، أنت المثنى والثلاث والرباع.

انبعث منها ألق الرضى، كالشروق وانبثقت السكينة جلية تكسو محياها، وتعالت زفراتها تتصاعد من أعماقها بالتدرج، برقت أسارير وجهها، تحولت إلى حمل وديع، سارعت بدورها تماحكه إلى الاتجاه الآخر من الغرفة التحفت عباءتها، تأملت زينتها ومكياجها على ملامح وجهها، زينت برقعها، وعيناها من خلاله تطارده، تأبطت حقيبتها اليدوية، أثارت تعجبه واستغرابه منها في ذهول سألها:

- أين تذهبين؟

- معك.

- أين؟

- لا أدري.. أنت من يقرر ذلك.

- إني ذاهب إلى صديقي.

- خذني أنا أيضاً إلى صديقتي، قالتها... واستبقت الباب ومضى في إثرها.

خـــــالـــــد الـكـديـسـي

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات. مجموعته الأولى تحت الطبع.

أحلام ضائعة

جميلٌ هذا المساء ويزيده جمالاً وروعة ضوء البدر المنسكب في الغرفة. مساءٌ يختلف عن كل مساء مضى، ربما لأن البدر الليلة في أبهى حلته، والأنجم من حوله تحفُّه كعريس ليلة عرسه أو لأن غداً هو يوم زواجي.

حاولت أن أنام. لم أستطع، فحديث أصدقائي اليوم عن أحلامهم مازال مسيطراً على عقلي وتفكيري، حتى أنا كنت أحلم..

أحلم أن أكون... أن أكون طبيباً.. لا.. أكون مهندساً... لا.. لا محامياً... لا بل طياراً.. لا ضابطاً!

ما عدت أتذكر اختلطت الأمور في رأسي فلم أعد أميز شيئاً. لكن أذكر بالطبع أني كنت أحلم، كلنا كنا نحلم، آه لقد بدأت أتذكر نعم بدأت أتذكر كنا خمسة أحمد وحامد وعلي وبدر وأنا، كل منا كان يحلم بشيء في مخيلته، وسبحنا في أمواج الخيال وحلقنا مع نسائمه خلف الغيوم، وغرقنا في بحر من الرومانسية الحالمة، وأتذكر أنهم ضحكوا علي ونعتوني بالمعتوه عندما سمعوا بماذا أحلم؟ والآن ماذا كنا خمسة و... و... نعم وجدتها كيف لم أفكر في ذلك من قبل، سأتصل بصديقي بدر وأسأله بماذا كنت أحلم؟ سيخبرني بالتأكيد، ها أنا أرفع السماعة رقم.. 2، 6 لم أكمل رجعت السماعة مكانها تذكرت أنه قد نسي حلمه منذ سنين كالبقية عندما لم يستطع أن يحققه لن يتذكر بماذا كنت أحلم، ولكن لماذا أتذكر أحلامهم جيداً وأنسى حلمي، لقد تعبت من كثرة التفكير.

سأنام وأحاول أن أتذكر فيما بعد.

أيها الناس.... أيها الناس من وجد حلماً ذا شريط أخضر يعيده إلى صاحبه إبراهيم بن محمد، أيها الناس

من وجد حلماً ذا شريط أحمر يعيده إلى صاحبه بدر بن خالد... أيها الناس......

- عفواً يا أخي ماذا تفعل؟

- ألا تسمعني أنادي عن أحلام ضائعة من أصحابها.

- وهل يجدونها؟

أجاب وقد بدا الأسى على وجهه لا.. ولكن من باب المحاولة فقط.. والبعض يلجأ إلى الإعلان عن طريق توزيع منشورات كتلك. هناك أقرأ (يعلن عيد بن سعيد عن فقد حلم بالمواصفات المدونة فعلى من يعثر عليه الاتصال على هاتف رقم....).

أوصل الأمر إلى هذا الحد أن ينادي المنادي ويدور في الساحات ويعلن عن فقد حلم، في أي مدينة نحن؟ بل في أي عصر؟!

نظر إلى الرجل والدهشة تملأ عينيه: عفواً يا أستاذ هل قلت شيئاً؟ تركته وهو يتبعني بعينيه قبل أن يعود إلى ما كان عليه بعد أن غبت عنه، يبدو أنني لن أجد ما أبحث عنه. إعلانات تملأ الطرقات كلها تعلن عن فقد

حلم أو أحلام، ها هي مجموعة من الناس مجتمعة هناك لعلي أجد عندهم خبر ما أبحث عنه.

ألقيت السلام عليهم لم يرد أحد، أعدت السلام أيضاً لم يجب أحد، كأن الصمم أصاب آذانهم، كلهم يبحلقون في اتجاه واحد. ما بالكم لا تجيبون؟ قلت السلام عليكم.

أجابوا بصوت واحد من غير أن يديروا رؤوسهم وعليكم السلام، ألا ترى أننا مشغولون.

مشغولون بماذا؟

أجاب أحدهم إننا ننتظر.

لم أفهم ماذا ينتظرون سألته تنتظرون ماذا؟

أجاب آخر ننتظر الجواب.

أي جواب؟

أجابوا دفعة واحدة: اصمت ودعنا وشأننا. اقتربت من أحدهم يبدو عليه الهدوء وسألته أي جواب تنتظرون؟ نظر إليَّ وقد انقلب الهدوء إلى قلق ننتظر من يأتي لنا بخبر أحلامنا فقد قيل لنا أنها شوهدت قريباً من هنا.

أنتم أيضاً تبحثون عن أحلامكم؟! لم يجبني فقد تعلق بصره كالآخرين برجلٍ أقبل مسرعاً ودون أن يتركوه يلتقط أنفاسه سألوه بصوت واحد والقلوب والأبصار كلها متجهة نحوه ماذا وجدت أخبرنا ؟

أجاب وصدره يعلو ويهبط من شدة التعب لن تعود لقد تمردت واتفقت فيما بينها وألقت بنفسها في البحر احتجاجاً على أنكم لم تحققوها. هوى الجميع على الأرض من هول ما سمعوا سالت أدمعهم وكادت قلوبهم أن تتوقف صاح أحدهم سننتظر حتى يجف البحر ونستخرج أحلامنا ثم سقط مع من سقط قبله.

لا.. لا.. لا أريد أن أفقد حلمي لا أريد... آه يا له من كابوس مزعج كل هذا يحدث لابد أن أتذكر ماذا كان حلمي ماذا كان.

تباً لك من ذاكرة كالغربال لا تحتفظ بشيء أبداً، عندما نحتاج إليها تخذلنا، علي أن أركز ماذا كان حلمي بالتأكيد لم أكن أحلم بأن أكون طبيباً ولا محامياً ولا أن أكون مهندساً ولا طياراً ولا ضابطاً.

حلمي تعدى الشهادة والوظيفة والزواج، حلمي أكبر

من ذلك لكن ما هو، ماذا سأقول غداً لصحافي يسألني بماذا كنت تحلم؟ أأقول قد نسيت حلمي ولم أتذكره، سيضحك كما ضحك أصدقائي من قبل ونعتوني بالمعتوه.

كل الذي أعرفه أن آلاف بل ملايين البشر على مختلف جنسياتهم ولهجاتهم يشاركونني هذا الحلم، وأنه تعقد له المؤتمرات العالمية ويتحدث عنه الناس في الإذاعة والتلفاز، ولكن لماذا لا أستطيع أن أتذكر أهي الذاكرة المثقوبة أم الواقع الذي نعيشه يجعلني لا أتذكر واقع مر يحطم كل الأحلام والأماني، هنا مقايضة وهناك خوف وفزع.



حسين أحمد بزبوز

قاص من السعودية، نشر أقاصيصه في الصحف والمجلات.

صورتي في المرآة

صورتي ارتسمت في المرآة. شاب عشريني، معتدل القامة، حسن الملامح، أبيض البشرة والشعر أسود، أجعد، لوحت بيدي ولوحت الصورة في المرآة بيدها، ابتسمت وابتسمت هي في وجهي، ضحكت وضحكت هي أيضاً، فجأة أحسست بالغضب واحمر وجهي وقابلتني بالمثل فانفجرت غضباً وصرخت فارتد إليَّ الصراخ من كل اتجاه... الصدى حطمني.

التفت يميني فوجدت مرآة ثانية، قلبت وجهي يساراً فاصطدم بصري بمرآة ثالثة، والرابعة كانت خلفي، رأيت

صورتي مكررة آلاف المرات... كدت أتهاوى وأفقد عقلي لكنني تحملت على قدمي، أمسكت بالباب شددته فانفتح، ألقيت بجسدي خارج ذلك المكان.

وجدت أخي جالساً، تفاجأ وهو يراني وقد تغيرت ألواني وبدا علي الاضطراب. سألني:

- «ما بك، علني أستطيع المساعدة».

ذهبت إلى جواره وأخبرته:

- «من الصعب أن يعيش المرء مدة طويلة من الزمن يحملق في صورته المكررة في المرآة آلاف المرات».

هز رأسه وهو يعرب عن موافقته:

- «نعم كلامك صحيح».

ثم تابعت:

- «لكنك تستطيع أن تجلس أمام تلك الشاشة وأنت تشاهد الأفلام عدة ساعات دون أن تشعر بنفس الشعور».

هز رأسه وهو يقول:

- «نعم كلامك صحيح».

فقلت:

- «أتعرف لماذا، لأن هناك دائماً شيئاً جديداً يشعرك بالتغيير».

هز رأسه مجدداً عدة مرات وهو مصغ إليّ.

بدأت أشعر بالسأم، كدت أنفجر، لكنني تابعت حديثي:

- «إنك ستشعر.. بالقرف..، لو كررت مشاهدة فيلم واحد العديد من المرات».

هز رأسه عدة مرات وقال مؤيداً:

- «نعم كلامك صحيح».

انفجرت غاضباً:

«لماذا لا أسمع منك كلمة واحدة سوى هذه العبارة الجامدة؟».

وقفت على قدمي...، كدت أسقط على الأرض لكنني حاولت أن أتماسك.

صرخ خلفي:

- «ما بك، ماذا يغضبك».

لكنني انصرفت باتجاه الباب الرئيسي للمنزل، وضعت يدي على مقبض الباب وفتحته واندفعت بخطى متعثرة نحو الشارع.

هناك كان منظر آخر، أطفال ورجال ونساء من مختلف الأعمار، بعضهم يسير فوق الرصيف وبعضهم يتسكع وسط الشارع بجنون، البعض يجري والبعض يهرول وبعضهم يسير الهوينى، لكن بعضهم أيضاً متسمر في مكانه.

مشاهد مختلفة لأناس مختلفين، أخذت نفساً عميقاً وانطلقت بينهم وأنا واثق أنني وجدت ما أبحث عنه.



إطلالة عربية

إذا كانت الراوي تعنى بالإبداع القصصي في الجزيرة العربية، فإنها تمنح الصوت العربي - حيثما كان - إطلالة عبر صفحاتها، في إطار وحدة الكلمة العربية المبدعة.

ياسين خضر القيسي

قاص من العراق.

حلم صامت جداً

بدأ المخدر يأخذ مساره في جسدي، وفي استرخائي هذا ، سافرت أفكاري إلى عالم خبرته في غربة قاسية، ذهبت بي إلى مديات البؤس والشقاء، تراءت لي بانوراما فخمة تجسد كل عربات الحرب التي خضتها مع الجميع في تلك الأيام العصيبة التي كانت الأرض تتمرجح من فعل القصوف، وكانت السماء ترتدي ثوباً فضياً في حالكات الليالي وهي تحتضن ثريات التنوير، وفي كل سني الحرب البائدة لم نكن نفكر ولا نحلم ولا نتمنى ولا ننتظر ولا نفرح سوى لأنموذج الإجازة، وكثيراً

ما كان بعضنا يردد باقتناع قروي «أمران يحرّم تأخيرهما – الجنازة والإجازة»، وحين نخبئ ورقة الإجازة في جيوبنا الخالية تمتلكنا الطمأنينة. وإذ نستقل السيارات الكبيرة متجهين صوب المدن التي تنتظرنا بلا توابيت آنذاك نكون قد سلمنا أجسادنا المتعبة لنومة هانئة لا يقلقها خوف أو رعب وكأن السيارات مهاد أمهاتنا إذ يدب فينا الخدر الجميل.. أوووه الخدر.. لقد بدأ الخدر يسري بكثافة مفعوله إلى جسدي المسترخي تماماً.

ها أنا أرى جيوشاً غريبة كيعاسيب معصوبة الرؤوس بأشرطة حمر وهي متهيئة للهجوم على المغول. وأرى طيوراً وأرضاً خضراء ندية، والآن بدأ جسدي بالتخاذل وعيناي أخذتا طريق النوم. ترى ماذا ستفعل المباضع والمشارط الرهيبة؟ في لحظة صامتة جداً رأيت قاعة كبيرة مستطيلة الشكل طولها يبلغ ضعف عرضها، ذات أعمدة حجرية مدرجة الأطوال، يبعد الواحد عن الآخر مترين وعند كل عمود تشمخ مبخرة بدائية وينتصب سيفان كعلامة الضرب، وتتناثر هنا وهناك أطواق حديدية تحمل فتائل الإنارة. دكك حجرية، موائد تنتشر على امتداد القاعة، كؤوس فضية، وأخرى فخارية،

بهرتني القاعة بشكلها المتفرد وبجمال عمارتها، وبسقوفها المتلألئة بالنقوش والنحوت التي ذكرتني بالفنان (مايكل أنجلو) كان ارتفاع القاعة شاهقاً. وصلت حائطها البعيد بعد تأمل وانشداه دخلت حجرة صغيرة ذات باب واحد، فتحته فإذا بباحة مدورة طليعة الفضاء ونور الشمس فيها يصول ويجول كيفما يشاء، مكتظة بمقاعد حجرية متسلسلة بارتفاع مخروطي. وفي دفة الباحة مسرح هائل أخذ شكلاً نصف دائري فتاناً وقفت أمام حضور معدود ما هم إلا هياكل عظمية حية، بدأت أتمسرح وكأني ممثل قدير، نطقت الإيماءات من رأسي إلى أخمص قدمي، كنت أحمل بين يدي حمامة بيضاء، رفعتها صوب عين الشمس، أفردت يدي إلى الأعلى لأعلن الحرية عليها وعلى كل من يهجع في الأقفاص تحت هذا الضياء البهي، إلا أن السحب السود التي هجمت صوب الشمس أعلنت حربها الباردة. بدأ التذمر والأسى جلياً على الإخوة المتهيكلين لما عانوه إلا أني فرحت كثيراً لأني سبقت تلك الغيوم لما أفردت، بعدها بقيت أدور وأدور إلى أن فعلت زوبعة كبيرة بدوراني هذا اتجهت لأعالي السماء معلنة حربها الحرور ضد آلهة

الظلام وضد الأصوات والأشياء التي تحرمنا ضياء الشمس لأنها آلهة.. وبعد انقشاع الغمام سقط ضوء الشمس متلألئاً، دخل في كل جوف المسرح وفي داخلنا، لحظة تلك سكنت جوارحي كلها وتقرفصت هنيهة عند باب الدخول إلى المسرح، كان البرنس معلقاً عند ذلك الباب، انتشلته بحركة سريعة دون أن يشعر بأخذه الصحبة الحضور، وضعته فوق رأسي، فبرغم ذلك اليوم الرمض، بدأت مسرحيتي بالبرد القارس الذي تلبسني، وكانت ريحاً صرصراً قد فعلت فعلتها فغزت مسرحي وبلادي، ومسرحي هو بلادي، فتعساً لذاك الماضي القريب الذي أقرفني، وتعساً لتلك الريح، نهضت الهياكل مصفقة لي بقعقعة العظام ثم انسلت الهياكل إلى المسرح بهدوء جنائزي صامت حد الرهبة، واحداً واحداً وبرتل عسكري مهيب.. كان قائد الهياكل المتجهمة مارشالاً يسير بخطى وئيدة واضعاً على جمجمته ما يشبه الخوذة على عظام صدره قطعة صغيرة من القماش الملون، وتطير وراءه بقايا برنس تعلق أعلاه بعظام أكتافه المنجمة، ولم يكن حذاؤه سوى خيوط جلدية متشابكة، اعتلى منصة قريبة والهياكل تتحرك بتناسق تام وبهدوء

أخرس، بدأت المسرحية الصامتة الحزينة والعريقة في القدم، كان قائدهم بإيماءاته الجنونية يحكي قصة ذلك الهجوم الذي رأيت، وكانوا كذلك معصوبي الرؤوس بتلك الأشرطة الحمر، كانت حركاته دقيقة جداً لما يعبر، نهضت الهياكل رافعة سيوفها وكانوا متراصفين.. وبعد هنيهة أخذوا شكلاً دائرياً فأغمسوا سيوفهم بطشت فيه دماء، بعدها رفعوا سيوفهم تجاه ملكهم الإغريقي ليعلنوا ولاءهم، وفي أثناء العرض المبهم عرفت أحدهم من كسر في عظم ترقوته، أكثرت من التحديق فيه فانتبه وهو في حومة العرض الذي ما إن انتهى حتى رمقني الذي عرفته بعينين متسائلتين قائلاً:

- أيها الشاب الحي، كيف أتيت إلى مسرحنا الإغريقي هذا؟ أجبته:

- محض مصادفة!! قال:

- ما أجملها من مصادفة، لأني خلتك من الأحياء، فكيف وأنت معنا وبهذا الزي الغريب الأنيق، (يخرج من تجهمه السابق يضحك ولا يأبه لإشارة مارشاله الغاضب) دعني يا صاح أضحك ملء فهمي، لأني

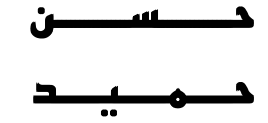
سأولد من جديد وفي عالم آخر يعج بالضجيج والتماري والغلو، فرغم الفراغ سأولد في زمن تكون الحرائر إماء، والسرقات تكثر وفي جميع الاتجاهات، أولها الثقافية وآخرها القانونية، سأولد أيها الشاب في زمن آباء يبيعون أبناءهم، ينجبونهم ليحرموهم طفولتهم فتراهم في الأسواق يبيعون أكياساً وفي المزابل يبحثون عن اللدائن إلى أن ينحرفوا، سأولد في مشقة عند المخاض وسأعيش الشقاء وأموت شقياً، سأولد وأرى الذي لم تره عيناي ولم تسمع به أذناي وسأستنشق روائح غير التي شممتها وسأعرف نساء كثيرات وأمارس كل الطقوس الصامتة التي حرمت منها في زمن ما.

تقدم إلى المارشال المحتد ثم قبض على زندي بيديه العظميتين، فتحت عيني قليلاً فإذا بالطيب الذي أكله الدهر وشربه ماسكاً بيد عظمية رسغي ليعرف دقات قلبي الذي مزقته سكاكين زمن متهرئ، وأمي التي أرضعتني الحنان خالصاً أرى نهراً من الدموع يجري من تحت نظارتها السميكة تبكي وتقول:

- حمداً لله على سلامتك بني.

عندها تمنيت لو استمر المخدر وقتاً أطول لأعرف ماذا ستكون عقوبة السيد المارشال لي، ترى ماذا كانت عقوبته لي؟ لا أعرف البتة ولكن أعرف في حلم صامت آخر.





قاص من سوريا .

مساء . . بلا قمر!!

(1)

عـينـاي غـائـرتـان، تجـولان فـي وجـهي الـنـاحـل دون جدوى. أفقـي معتـم تمـاماً. قدماي لا تـبصران طريـقي بـوضوح. الكآبـة تخنقني. حالات الماضي تبعثر لحظات صفـائي. أبـحث عـن أيـامـي. وسـاعـاتـي الـرائـقات.. فـلا أجد.

أبدأ.. لكأنما المدينة صبّت مرارها في!

(2)

أنـا خمـيس الـشـايـب مـن قـريـة (الـفـوارة)، قـدمـان

للحزن، وكفّان للخيبة. والليلة رأس السنة الجديدة. أريد الاغتسال.. من أوجاعي، وعثراتي الماضية، أريد أن أفرح.. لكن الفرح لا يقاربني. كثيراً ما أناديه؟ أرجوه أن يبدو لي (ولو) مرة واحدة.. لأشكو له مرار أيامي وأحزاني.. الدائمة، أتصوره أنثى، فأتودد لمن هن حولي.. لحظات فقط وأصد. أحسبه ضوءاً من أضواء المدينة، وما أكثرها، أقترب منها، فتبدو معايبي، بل يأخذني خيالي إلى أن أظنه.. الإخلاص في العمل والاجتهاد عليه، أسعى إلى ذلك.. فأوصف بـ (دب الشغل).

محاولات، ونداءات وانتظارات.. رمّدت روحي.

(3)

هي ذي أمسية آخر يوم من أيام السنة تذوي بين يديّ. فالليلة تمضي سنة وتأتي أخرى. والدنيا ستموج بالناس، والفرح، والأمنيات.. وأنا طيّ وحدتي وأماني.. الباردة!

قبل قليل فقط كنت أسمع رفاقي في العمل يتحدثون عن طقوس السهر، وما أعدوه له، ومع من

سيسهرون، وأين؟ وما من أحد منهم دعاني، أو حدثني عن هذه الليلة.. لكأنني بينهم منبوذاً أو هكذا أبدو. كنت أتقصد، وهم يتحدثون عن السهر، المرور بهم، أطلق منهم بعض الأشياء أو أسألهم أسئلة عابرة.. لكن دون نتيجة، تجاهلوني تماماً، وكأنني غير موجود.

.. ومع انتهاء الدوام، غادرت مكان عملي وحيداً تحت مطر خفيف. شاغلت نفسي، وحدثتها بأنه من الممكن للمرء أن يسهر وحيداً.. فتجيبني (وكأنها ضدي)، يسهر وحيداً.. نعم، لكنه لا يفرح. فاغتمّ! مع ذلك، وبسبب المطر والبرد، أحاول تكريم نفسي في هذا المساء.. فألغي فكرة مواصلة السير إلي البيت مشياً، أو الركوب في الباصات وسيارات (السرفيس)، أسعى إلى مكافأة الجسد مكافأة كبيرة، فأمامي. هذه الليلة. سهر طويل، وقائمة طويلة من الأسى المكتوب، والأماني المشتهاة، تروق لي الفكرة.. فأقبض على خطاي في طرف الشارع، وأنتظر سيارة أجرة فارغة، يمرُّ عليَّ وقت طويل، وأنا تحت المطر، وما من سيارة. كلما أهم أن أصل إلى سيارة أجرة فارغة، يسبقني إليها مخلق ما ينبت أمامها كالفطر.. يندس فيها ويمضي. أنتظر أكثر..

فتبتـل ملابسي، ويأخذني البرد، وحين يطول انتـظاري.. أكره ساعة تفكيري بمكافأة الجسد، فلو مشيت – من ساعتي – لكنت الآن في غرفتي أحتفل بنفسي على طريقتي، أعدّ لها عشاء فاخراً (أوقية من اللحم المفروم الناعم، وفحل بصل مفروم ناعم أيضاً، وحبة بندورة، وثلاثة أرغفة. سأضع اللحم والبصل في الصحن القيشاني الوحيد الذي أملكه..) ولحظتئذ هات يا قابلية! سآكل وكأنني في أحسن فنادق البلد! لكن الآن.. ما من شيء سيرضيني، فقد تورم غضبي وازداد. أتمتم بأسى:

– «لو ذهبت إلي البحر، يا خميس، لجفّ، دنيا عجيبة، تعطيها وجهك، فتدير لك قفاها، دنيا أعجب من البراغي»!

.. بعد الانتظار الطويل المر، ألغي فكرة ركوب السيارة، أمحو المكافأة بشتيمة كبيرة.

أمضي في دربي الاعتيادي مشياً إلى غرفتي بوجه محتقن، وشفتين مطبقتين، في البدء كدت آكل نفسي من الغيظ، وقد اشتد المطر، وهاجت الريح، لكن. وبعد

وقت قصير، هان مسيري وحلا حين رأيت فتاة جميلة القوام، طويلة ممتلئة، تمشي بهدوء كأن الرصيف تحت قدميها لوح من البلور تخاف أن.. يتوسخ. تشد إلى صدرها محفظة وكتاباً، تسير - قربي - تحت المطر غير عابئة بالناس، والبرودة، والريح اللعوب، تمشي.. فتنسحب معها الأرصفة، والشوارع، والمحال، وأشجار الطريق.. توازيها للتحية، وللمرأى الجميل، يعجبني ثبات خطوها، وأحسدها على تمتعها بالمطر.

تروق لي الفتاة فأطوي ببصري بداية الشارع على نهايته.. لأرى إن كنت وحيداً قربها أم لا. ألحظ انشغال الناس بأنفسهم، وقد أشعل المطر في أجسادهم الحركة، بدوا وهم يتراكضون ويتناثرون هناك وهناك، وما من أحد منهم مهتم بالآخر، أقرب من الفتاة، أنظر إليها، مرة أسبقها بخطوات وأنظر إليها، وأخرى أتخلف عنها وأتفحصها. أنثى كالنخلة طويلة وممتلئة،و ومطمئنة، تبدو لي وكأنها سارت طويلاً تحت المطر.. فثيابها مبتلة تماماً، وشعرها هامد، كفَّ عن إبداء وجهها ورقبتها وإخفائهما. بدت كأنها خارجة لتوها من البحر، وقد دخلت فيه بتمام قيافتها. أقترب منها ناوياً أن ألاطفها

بكلمة، أجس (نبضها) فأتردد كثيراً، أو أسألها إن كنت بحاجة إلى خدمة ما ، فلا أتجاسر ، لكن. مع مرور الوقت، تلح الفكرة عليَّ، أقترب منها أكثر. تلحظ هي اقترابي منها وابتعادي عنها. فترامقني مرات عدة، ثم ألحظها ترامقني وتبتسم، تمتلئ الروح برغبتها. أدنو لمحادثتها كطفل، وأنا أتمنى من الله أن يمنَّ عليَّ بوقت طيب معها، إن حدث ذلك.. سأكتب تاريخ هذه الليلة على باب قلبي، أدنو أكثر، أهمس ببحة:

- «مساء الخير».

فتجيب دون تردد:

- «مساء الخير».

أتلعثم بالاعتذار، وسؤالي إن كانت بحاجة إلى مساعدة. فتهز رأسها نافية.. (ينقبض قلبي) فأكف عن الحديث.

تسألني دون توقع مني:

- «إلى أين؟».

فأجيبها بحرارة:

- «لقد تركت دوامي المسائي منذ قليل».

- «لكي تسهر؟».

- «لا.. فأنا وحيد».

تقول بعذوبة، وقد صمتت قليلاً:

- «ترافقني إلى مكان سهري!».

فأراوغ قائلاً:

- «قد أزعجك».

فتهز رأسها نافية. (نفي لا أجمل ولا أرق!) أنسى نفسي قليلاً.......

.. ففي هذه الليلة من أحادثه، سأبوح بكل أحزاني، سأقول لها - مصارحة - إن المدينة عذبتني، وأكلت قدميّ، وإن العيش فيها ضمور لا امتداد، وإنها لم تكن سلماً. كما قيل لي - له بداية ونهاية، وإن سنوات الحياة فيها درجات.. سنة تقود إلى سنة، حتى أصل إلي القمة، سأصارحها بأشياء كثيرة، لِمَ العجلة؟!

أمشي.. فأوازي الفتاة في مسيري دون أن أهتم بما هو حولي من أشياء، وأصوات وألوان. أحاول - قدر

استطاعتي - كتم صوت حذائي. وأدعو أن يكون وجهي - الذي دعكته في غفلة من الفتاة مرات عدة - لا معاً مثل وجهها، أتأسف لها لأن المطر بلل ثيابها وشعرها.. فتبتسم (أنتظرها لتتأسف لي.. لأن المطر بللني أيضاً، لكن انتظاري يقول). أحفّ بها مصادفة.. فأضطرب وأجرض بريقي. أسمعها تقول بصوت هادئ إنها قررت أن تفاجئ أصحابها الساهرين بمنظرها المبلول، فأبتسم.. بدا وجهها الواسع الطويل لامعاً متورداً.. كأن الدموع غسلته للتو. تقول لي:

- «سنفرح هذه الليلة أكثر من كل الليالي الماضية»
فأتمتم لها:

- «هذه الليلة جديرة بالفرح».

(لماذا.. لمخلوق مثلي، لست أدري؟!).

تحدثني عن وحدتها مع والديها، وأنها عاتبة عليهما جداً لأنهما تركاها بلا أخ أو أخت، وأن حيرتها كبيرة دائماً لأنها لا تعرف كيف تقضي أوقات فراغها. وأحدثها عن قريتي والحياة فيها، وكيف كنت أظن أن شهادة الجامعة (حجاب) من الفقر، والخوف، والأماكن

العالية، والتردد، والسقوط (حجاب) سيمحو صفرة لوني، وعثراتي، وماضيَّ (حجاب) سيأخذني إلى صدر أتمناه ودرب أشتهيه وقد طاردته طويلاً. كنت أظنها دنيا، فسعيت إليها، (بهدلتني) المطاعم ليلاً وأنا أغسل صحون روادها.. فتحملت، وعذبتني نهارات الدراسة، فصبرت، ولم أفطن إلى أن الدنيا تقدمت كثيراً، وحين حصلت على الشهادة انقلب السحر على الساحر.. فلا همومي ولت، ولا دفئي المرغوب.. دنا.

تقول باندفاع شديد: «إن الشهادة صفر، وما عادت تفيد بشيء!» فأوافقها!

وتضيف بأنها لذلك - ضحت برغبتها في دراسة الأدب الفرنسي، ودخلت الجامعة لتدرس الحقوق كما أحبت أمها.

أأمن على كلامها وأظل على صمتي؟ أم أنثر ما في القلب من غصّات؟ أتردد قليلاً، فتجتاحني - رغماً عني - كآبة أعرفها جيداً. أسمعها - بعد صمت قصير - تتحدث عن والديها الرائعين اللذين ذهبا إلي سهرتين مختلفتين. فأود أن أقول لها إن أهلي، الآن، نيام في

هجعة واحدة كعش من (الدبابير).. حلاوة الليل عندهم.. هو أنه هدنة مع الحياة ليس أكثر!

أسألها، وقد مضى علينا وقت طويل ونحن نمشي:

- «أما اقتربنا؟!».

فتجيب:

«بلى، ولكنني أقترح عليك أن نتسكع في الشوارع حتى ما قبيل منتصف الليل بقليل. ما قولك؟!».

فأغمغم، وقد حننت لمجالستها، كأنني أعرفها منذ زمن طويل:

- «لكن الدنيا.. مطر، وبرد وأنت رقيقة!».

فتهمس:

- «لا عليك».

وتعود لمحادثتي، تقص عليَّ أخبار الذين تركتهم لأنهم غير جديرين بحبها، وتمد أمامي طقوس هواياتها، وصفات صديقاتها وما حدث لهن مع من عرفن، وتكشف لي عن أحلامها في السفر، ولكن تسايرني، وقد استمعت إليها طويلاً. تسألني عن ألواني المفضلة، فأقول:

- «الأحمر.. الأخضر..».

فتهز رأسها مستغربة، لتقول:

- «الألوان الأحلى هي الموف، والسكلما».

وهكذا ظللنا! حديث يأخذنا إلى حديث، وشارع إلى آخر إلى أن أنفقنا وقتاً طويلاً جداً حتى اقتربنا من منتصف الليل (الذي حسبته لن يأتي!).

- لحظتئذ قالت:

- «هيا، لقد تعبنا!».

فانطلقنا باندفاع باد، كنت أمنّي النفس بأن أرتوي من رؤيتها تحت أضواء مبهرة، داخل بيت دافئ..! كانت صامتة، مستمتعة بوقع أقدامنا، وصوت تساقط المطر.. لابد أنها - هي أيضاً - تفكر كيف مثلي... سأساعدها كثيراً. سأمحو عنادي وترددي، وأكون بين يديها ليناً طيعاً، سألبي رغباتها، وسأجعلها توقن تماماً بأن أبناء القرى جديرون بالوفاء أيضاً. أحمّس نفسي وأشجعها.. بأنه أبداً ما بين الوقوف والانحناء!!

بغتة، تنقطع أحلامي دونما تنبيه حين تقف رفيقتي

أمام باب خشبي عال، مزين بالنقوش والرسوم.. فأقف، تقابلني - لأول مرة - وجهاً لوجه، وقد حضنت صدرها بذراعيها، وشدت عليه. تقول:

- «لقد وصلت. هذا هو البيت».

فأقول لها، وأنا أبتسم:

- «أخيراً.. فقد كان مسيراً استثنائياً».

توافقني. تزم شفتيها على ابتسامة ناحلة، وتهز رأسها بعزم، ثم تتمايل أمامي بهدوء، وترمش بعينيها، ثم تقول:

- «أشكرك على كل شيء.. وأرجو لك ليلة طيبة، وعاماً طيباً.. أيضاً».

سقط قلبي أو كاد! لكنها تودعني! بعد كل هذا المسير، وكل هذا الحديث تودعني! «اعتقدت أنني وإياها.. كنا ننثر عتبات صغيرة وكبيرة هنا وهناك.. قد عرفت الروح وتاقت إليها..» إنها تودعني.. تبدد أحلام ساعات طويلة، أحلام عمر بحاله. تمد حياتي بكآبة إضافية، وإحباط جديد (وهل ينقصني؟!) أخطو نحوها.

أحاول أن أقول لها شيئاً. أن أشرح موقفي، وأبين لها أنها تركتني الآن.. سأردّ باب الحياة عليّ.. وأنتهي، سأحاول أن...!! لكنها تستدير دون أن تسمع كلمة واحدة، دون أن تواعدني لمرة قادمة، تفتح الباب وتدخل! فتنغلق الروح على ما فيها.. وتنطوي.

.. مع ذلك، وقبل أن يخدر الجسد في وقفته، أجرّ خطاي نحو غرفتي، فمازال لدي هناك جارتي العجوز التي تنتظرني كأنني ابنها الوحيد.. وهناك كتبي، وزهور الأقحوان، وفراشي، وعشاء عامي.. الأخير!!



سامية حسين علي محمد

من مواليد 1982 (مصر). نشرت العديد من القصص في الصحف والمجلات. مجموعتها الأولى تحت الطبع.

الحكم الأخير

خفتت أصوات الحضور وتعالت همساتهم عندما أشار الحاجب لهم بالوقوف إيذاناً بدخول القاضي إلى القاعة، كانت اللحظة الحاسمة، خيَّم السكون التام على المكان، أرهفوا الأسماع إنصاتاً لأنفاس القاضي، فتح فمه كي ينطق بالحكم، فإذا بالباب ينفتح بعنف، اندفعت معه الريح بشدّة، اتخذت لها مسار القلب، موجهة عاصفتها إلى الميزان البرونزي الذي بدأ يتمايل.. يترنّح.. ثم سقط.

لايزال أمامنا فرصة للاستئناف، ستكون الإصلاحات

قد تمّت وسيعود الميزان إلى صدارته، حينها ستغيب الريح بحلول الصيف، وتحسباً لهبوب نسمات صيفية سنتأكد من إحكام غلق الباب، وسوف نتأكد من ذلك حتماً.

للمرة الثانية ألاحظ هذا الميزان القابع على واجهة المبنى الخارجي، بدا لي مائلاً بعض الشيء وبرّاقاً أيضاً، لعل العامل نفش عنه أكوام الغبار التي أثقلت كفتيه، فمال منه رغماً عنه، نفضت الأفكار السوداء عن رأسي وأنا أصعد درجات السلم العالية.

هذه المرة لم نتكلم ولم نهمس طوال المرافعة، فقد أدركنا الحكم يقيناً، ترقبناه حرفاً حرفاً، تبارينا في صياغته حتى دخل القاضي، حرص على أن يُحكم إغلاق الأبواب جميعاً بأقفال ضخمة. كتمنا أنفاسنا حائري النظر ما بين القاضي والميزان. من الشباك الجانبي تدخل عصفورة صغيرة تحمل قشة.. حتماً أخطأت الطريق إلى عشها، أدركت الخطأ مؤخراً، فانتفضت من مهابة القاضي والحضور، سقطت قشّتها رغماً عنها لتستقر في إحدى كفتي الميزان.



الراوي (11)، ربيع الآخر 1424هـ يونيو 2003

AL RAWI الراوي

الإدارة: حي الشاطئ – جدة

فاكسميلي: 6066695

FAX: 6066695

ص.ب: (5919) جدة (21432)

Tel: 6066122 - 6066364

P.O. Box 5919 Jeddah 21432

E-Mail:alrawi98@hotmail.com

رقم الإيداع 18/3596

مــحــتــويـــــات الــعــــــــــدد

الـــراوي AL RAWI

1- تنشر الراوي الإبداع القصصي لكتاب الجزيرة العربية.

2 - تنشر الراوي النصوص الحديثة غير المنشورة في مجموعات قصصية.

3 - يخضع ترتيب النصوص والأسماء لاعتبارات فنية.

صوت الراوي

«الحكاية: ما يحكى ويقص، وقع أو تخيل و- اللهجة. تقول العرب: هذه حكايتنا»، مدخل البداية نقتبسه من المعجم المحيط. ولذا نقول هذه حكايتنا أي: قصتنا، وأصل السرد القصة، طالت أو قصرت، وهي ما تقوم عليه دورية **الراوي** في الجزيرة العربية، لكن المتتبع للساحة الثقافية، يشعر أن هناك إحجاماً وبخلاً عن نشر القصة القصيرة في المطبوعات الأدبية، ويقابلها ظاهرة الاحتفاء بالرواية!!، كأنما التحول والاهتمام أصاب الجميع إلى الشقيقة الكبرى، ونسينا في ظل هذه الإضاءات أن الأصل في الكتابة السردية للقصة القصيرة وهذا ليس شعاراً أو تحيزاً، لكن انجراف جماعي إلى شكل على حساب شكل آخر، من أجل أن يقال إن فلاناً من كُتَّاب الرواية في القطر الفلاني!!، أو يصنف على أنه كاتب

عالمي، حيث إن الشهرة نالت كُتَّاب الرواية أكثر من كُتَّاب القصة القصيرة! والناشرون لهم الدور الكبير في ترسيخ هذا المبدأ، فاهتمامهم بالرواية أكثر من القصة القصيرة احتفاء وطباعة وتوزيعاً. من هذا المنطلق لم يعد القاص قاصاً، ولم تعد بداية أي كاتب سردي بالقصة القصيرة؛ لأن الرواية سمحت لكافة الكُتَّاب أن يقتحموا عالم السرد!! كل بحسب اتجاهه، ونحن هنا في **الراوي** نريد القاص قاصاً وروائياً، لا يهمل كتابته الأولى التي تميز بها وانفرد بها، حيث لا يزاحمه في كتابتها إلا جماعة السرد القصصي، بخلاف الرواية التي كتبها الجميع، فأضاع عليه مجداً ونجاحاً بناه في سنين طويلة. والقصة القصيرة التي لا تحتمل أوجهاً وتضاريس وطقوساً وأبعاداً واحتمالات لا قبل لها بها، هي الأقرب إلى قلم القاص من الروائي، وهي النفس والروح والنبض والأبقى. إذاً هي كذلك سمة **الراوي**، لأنها هي الحكاية.

خالد أحمد اليوسف

ضيف العدد(*)

ليلى العثمان

السيرة الذاتية

- قاصة وروائية من الكويت.
- متفرغة للكتابة.
- أصدرت العديد من المجموعات القصصية:

- امرأة في إناء	(1976)
- الرحيل	(1979)
- في الليل تأتي العيون	(1980)
- الحب له صور	(1982)
- فتحية تختار موتها	(1987)
- حالة حب مجنونة	(1989)
- 55 حكاية قصيرة	(1992)
- الحواجز السوداء	(1994)

*) أعد هذا الملف القاصة منى الشافعي.

- مختارات قصصية (1996)

● لها روايات:

- المرأة والقطة (1985)
- سمية تخرج من البحر (1986)
- العصعص (2002)

● مؤلفات أخرى:

- بلا قيود.. دعوني أتكلم (1999).
- المحاكمة.. مقطع من سيرة الواقع (2000).
- يوميات الصبر والمر.. مقطع من سيرة الواقع (2003).

● مؤلفات حول الكاتبة:

- ليلى العثمان: رحلة في أعمالها غير الكاملة
عبداللطيف الأرناؤوط (1996).
- التراث والمعاصرة في إبداع ليلى العثمان
بربارة بيكولسكا/ ترجمة هاتف الجنابي (1997).
- في ضيافة الرقابة – من خلال التجربة الإبداعية لـ: ليلى العثمان
د. زهور لكرام (2001).

● ترجم لها مجموعات قصصية إلى الروسية والألمانية واليوغسلافية والبولندية.

● ترجم لها قصص متفرقة إلى الإنجليزية والتركية والكردية.

شـهادات
(1)

ليـلى العـثـمان، لا تـصالـح الواقـع، لا تـراه...، لا تـتـعبده صنـماً، لا تـنوء تحت وطأتـه، لا تـهرب منه إلى الأمام، بـل تـواجهـه، تـرفضـه، تـقـاومه، تـسـتـأنف ضده، وتومئ إلى واقع آخر أحلى وأبهى. ومن هنا تملك قصتها الإضافـة المسـتقبليـة، تملك بعدها الثـالث وتـتـجنب مطلب التوفيقيـة والنقدية النائحة.

أؤكد بغير تحفظ أن ليـلى العثـمان مـن الذيـن يقدون الضلع ليصنعوا قصة دون أن تدع لنا نحن القراء أن نرى آثار الدماء على صدرها أو أطراف أناملها. فـهي تخفي بمهارة المبـدع كل الغضون التـي تـخلفـها المعـانـاة عـلى جبينها وتطل علينا بوجه ألق حتى لنحسب أن الأشياء قد انقادت لها بيسر وأنها تكتب بالبساطة التي تتكلم بها.

حنا مينه

شـهادات
(2)

ليلى العثمان.. الإنسان والمبدع

ليلى العثمان، طاقة وكفاءة وقدرة وحضور ومحبة. لها في كل لقاء حضور مستمر محبب، لها في كل حوار صدق وصراحة تظهران معدن هذه المبدعة ونقاءها، بحيث أصبحت من خلال حواراتها المرئية والمسموعة والمكتوبة، وأفكارها المطروحة في كل مكان كالكتاب المفتوح تقلب صفحاته القيمة فتستزيد وضوحاً وتمتلئ فائدة. هي دائماً تتحدث بحرية شجاعة، وانطلاقة تلقائية مقبولة، ضمن مفاهيمها وقناعاتها، إنها تفتح قلبها كالطفل البريء، بعفوية وأمانة ومصداقية تأخذك إلى عالميها الخاص والعام دون تحفظ ومن غير أسرار... تشعرك بأنها نوع نادر من النساء!

استطاعت ليلى، كما يبدو لي، بإصرارها وعنادها مع نفسها.. وببذل كثير من العطاء وبتضحيات حياتية صغيرة وكبيرة، أقول استطاعت أن تبرمج حياتها لخدمة إبداعها وتطويره وتكثيفه وتعميقه وتمييزه وبالتالي أوصلها إلى النجاح الظاهر وإلى الشهرة الواسعة.. والأهم من هذا وذاك أوصلها إلى قلوب الناس ومحبيها ومعجبيها قبل عقولهم، فقد كان هدفها الأول كسب محبة هؤلاء الناس ضمن مفاهيمها ومبادئها الخاصة التي رسمتها لحياتها الإبداعية والإنسانية معاً فكان لهذه المرأة الجادة الطموحة ما أرادت وما رغبت، تساعدها موهبتها المتفردة، تغذيها صراحتها الجميلة وتزاملها جرأتها الواثقة الشجاعة.. متحلية بكثير من التواضع وطيب الخلق والمعشر.. وابتسامة رقيقة تزين دربها.

ليلى العثمان وعلى مدى ربع قرن من الكفاح، استطاعت أن تبني من نفسها شخصية إيجابية فاعلة، مؤثرة، وواثقة من كل خطواتها. لم تكن حالمة فقط بل كانت مقتنعة من الداخل بأنها موهوبة وقادرة، كما كانت على يقين بأنها ستنجح، لذلك وهبت نفسها للقراءة والاطلاع، وغذّت عقلها وقلبها بالانفتاح على ثقافات

المجتمعات الكونية الأخرى مما ساعدها على الإبداع والابتكار والتجريب والتجديد والأهم الاستمرار.

عندما تقرأ ليلى العثمان وتغوص في عوالمها القصصية والروائية، تشعر بأن هناك ما يشدك إلى أبطالها وشخوصها، وبالتالي تنجذب إليها كإنسانة، لحجم الصدق الذي تتميز به في طرحها لمضامين قصصها وأفكار رواياتها، فتشعر أنك ليس فقط تقرأها ولكنك تراها.

تتحلى ليلى العثمان بالعطاء المستمر الذي يؤدي بدوره إلى الاهتمام بالآخر ونبذ مركزية الأنا، والتعلق بالأصدقاء والزملاء الطيبين، دائماً تمنح من حولها عصارة تجربتها الإبداعية والإنسانية وكل ما تختزنه من معلومات ثرية وجديدة يصاحبها النصح والتوجيه وكل أنواع المساعدة.

وأنا أرقب مسيرتها الإبداعية منذ بدايتها تفاءلت من تحديها وإصرارها واستمرارها وقوة إرادتها، في الوقت الذي كانت المرأة فيه مختفية وراء صوت الرجل الإبداعي والذي كان بدوره يحتل ساحة الإبداع بكل أمان

وخاصة في الدول الخليجية، وخلال فترة بسيطة من العطاء بزغ نجمها ليحتل ركناً جميلاً في سماء الإبداع الخليجي جنباً إلى جنب مع أخيها الرجل.

بعد أن تشبعت بشجاعة هذه المرأة وجدتني في يوم مضى أندفع بقوة لخوض تجربة الإبداع التي لازمتني منذ طفولتي، مستندة على جرأة ليلى العثمان ومتكئة على إرادتي، فخورة بنجاح هذه المرأة وريادتها لهذا الفن الإبداعي الجميل الرائع.. وبصورة غير مباشرة كان يشجعني وجودها قربي في الساحة الإبداعية ويحثني نجاحها الواضح المستمر على مواصلة الكتابة، وأعتقد أنني لن أبالغ إذا اتخذت هذه المرأة الناجحة والمبدعة الرائعة أنموذجاً أقتدي به ومثالاً أسير على دربه خلال مسيرتي الإبداعية ودروبها الشائكة الصعبة.

منى الشافعي

(3)

ليلى العثمان:
جدلية الحب والحرية.. وأشياء أخرى

ابتداءً من «امرأة في إناء» وانتهاءً بـ «بلا قيود»، ومن خلال رحلة أربعة عشر مؤلفاً، وحوالي ربع قرن من عمر زمنها الكتابي، تحاول ليلى العثمان أن تثبت أن الكتابة ليست مسألة إثبات للذات فقط وإنما هي في شكلها الإبداعي قضية حياة ووجود. ومن خلال خوضها لهذا المعترك بكل ذلك الزخم واللهاث والعصب المتوفز والنحت في صلابة الحجر أو رخاوة الطين، استطاعت ليلى العثمان أن ترسم ملامح مميزة لفنها، وتترك بصمة ذات دلالة تاريخية ومرحلية في عمر الفن القصصي في الكويت.

ولعله من حسن حظ الفن القصصي في الكويت أن تكون ليلى العثمان من مواليد عقد الأربعينات، إذ استطاعت هي وقصاصو جيلها مثل سليمان الشطي وسليمان الخليفي وإسماعيل فهد إسماعيل أن يمثلوا مرحلة النضج والتأسيس في القصة الكويتية بعد تلك المحاولات الابتدائية المستعصية التي مثلها الجيل السابق عليهم. وقد كان عقد السبعينات بما يمثل من استقرار اجتماعي وازدهار وانفتاح بمثابة السلة التي التقطت جنى هذا الجيل المؤسِّس وثماره، وقدمته لذةً للآكلين.

وحسن الحظ يبرز مرة أخرى في كون ليلى العثمان تنتمي إلى زمن النقلة الحضارية والاجتماعية التي شهدتها الكويت، نقلة من زمن المدينة البسيطة المنكفئة على الكفاف والفطرة ورزق البحر وقسوة اليابسة إلى زمن المدينة النفطية الضاجة بالأسمنت والتحولات المادية ولهاث العيش. وكون ليلى العثمان شاهدة لهذه التغيرات ومعاينة للماضي في طفولتها وصباها، ومعايشة للحاضر في سنوات نضجها، يعد هذا أمراً مهماً حين الحديث عن أهم سمة من سمات فنها القصصي ونعني بها سمة الجدلية المستمرة لديها بين الماضي والحاضر. وما كان

الماضي في قصص ليلى العثمان تذكراً رومانسياً وحنيناً غامضاً لمرابع وأزمنة غابرة فقط، بقدر ما كان رؤية مستشرقة لنواقصه وأوجاعه ومظالمه، رؤية تدين فيها الكاتبة ذلك الماضي في بعض وجوهه الشوهاء، وتحاكم قيمه وأدبياته الضارة وتلمس فيه مواضع الخلل والنقص، وهي خلال هذه المعاينة الموضوعية لا تستطيع أن تتخلى عن حنوّها وحدبها على هذا الماضي وشخوصه ومكاناته وأجوائه، متخذة من هذا الخليط الموّار معْبراً وجسراً نحو حاضر معيش يمثل واقعاً يضج بتحديات وإشكالات أخرى.

ولعل أهم إشكالات الحاضر تتمحور في نظر ليلى العثمان حول أهمية تأكيد قيم الحب والأمن والحرية في مجتمع متلاطم بتوجهات متعاكسة ورؤى متلاطمة ومواقف فكرية يستعدي أحدها الآخر بدلاً من أن يسايره ويتواءم معه. ومن هنا يزداد إكبار الكاتبة لقيمة «الحب» وقيمة «الحرية» اللتين تشكلان دعامتين مهمتين في حياتها وفنها، وطالما تحدثت عنهما بكثير من الجنون والشغف والاندفاع.

أما «الحب» فيظهر سافراً في ذلك التوهج الدائم

المتواصل مع الحياة، ويظهر في الصدق الذاتي والبوح الحميم المبثوثان في مؤلفات ليلى العثمان ومقالاتها الصحفية. والمتأمل لهذه المسألة يدرك أن مفهوم الحب لم يكن في يقينها مجرد إضافة وجدانية في حياة امرأة، بقدر ما هو دعامة أساسية للحياة الحقة المتفتحة. لذلك فنواقص الحياة وبؤسها ومظالمها وقسوتها لا يمكن تجاوزها إلا بذلك الرمز: «الحب».

ورغم إيمانها بالحب وقيمته الجوهرية إلا أنها لم تدرك ما قد يصيبه من سوء تقدير، لذلك ظهرت في أقاصيصها تلك الإدانات الواضحة للحب المشوَّه، أو الانتهازي، أو المستغِل أو المنحرف، وما قد يصيب أبطاله من خسران وضلال.

وكما رأت ليلى العثمان في «الحب» المخلّص الأمثل لوجوه الغربة والقسوة والبؤس في الحياة، فإنها أيضاً ترى في «الإبداع» معْبراً مثالياً نحو «الحرية»، الحرية التي عشقتها ودفعت ثمنها مزيداً من التحدي والإصرار والمشاكسة. فهي ترى أن الحرية والإبداع متلازمتان لا يمكن أن ينفصلا: «الحرية كضرورة إنسانية حياتية»، و«الإبداع» كحالة من حالات الإعلاء بالمفهوم

النفسي، ومظهر من مظاهر نمو الذات واكتشافها وتألقها. وقد يتجاوز المبدع بخلقه الفني إحباطاته ونواقصه وانهزاماته وغيرها من الظروف المعاكسة التي تزعزع الثقة وسلب الشعور بالأمن والثبات. في نماذج من قصص ليلى العثمان طرح جميل لظاهرة المرأة المبدعة التي تحاول أن تتخذ من الإبداع سبيلاً للخلاص مما يحيط بها من قهر أو ظلم أو استلاب. ففي «مملكة الأشواك»(1) تعاني المبدعة من المطاردة واستطالة أظافر الحقد والغيظ. وتعبر عن ذلك بتصويرها للصراع المرير بينها وبين ساكني «مملكة الأشواك» الغارقين في ظلام أحقادهم والمتآمرين على اغتيالها واغتيال أمثالها من المبدعين. وقد استخدمت الكاتبة للتعبير عن ذلك صورة الجريمة والغدر والذبح وهيمنة المجرم على الضحية والنيل منها. ذات المطاردة الفجة للمبدعة تتأكد مرة أخرى في قصة «التهمة»(2). فالبطلة في هذه القصة ملاحَقة من قِبَل من يمثلون المجتمع أو السلطة. ليس لأنها فقط تمارس بعض حرياتها غير المرغوب بها، وإنما أيضاً لأنها تمارس الكتابة

1) من مجموعة: في الليل تأتي العيون.
2) من مجموعة: حالة حب مجنونة.

الفاعلة المؤثرة في الآخرين. وكما هُددت بطلة «مملكة الأشواك» بالذبح، هُددت بطلة «التهمة» بقطع اليدين! وفي كلا الفعلين إيحاء غني بالظلم الفادح والجبروت والتسلط.

من هنا تبرز إشكالية التصادم، ليس بين ماهية الإبداع ومفهوم الأنوثة الشديد الارتباط بالتكوين النفسي والجسدي للمرأة فقط، وإنما بشكل أوضح بين مفهوم الإبداع المعبِّر عن حريته، وبين وسط اجتماعي بدأت تحكمه مظاهر تزمّت وانغلاق وأحادية في الرؤية والاعتقاد والموقف. من هنا قد يُضار المبدع عامة وقد تُضار المرأة المبدعة على وجه الخصوص، نظراً لما تكرَّس في ضمير مجتمع يحمل تلك السمة، من مفاهيم وموروثات سلبية حول ماهية المرأة ومفهوم الأنوثة، وحدود الدور الذي تلعبه في الحياة. لذلك يبدو الصراع - في أدب ليلى العثمان - أزلياً ومستمراً بين تفتحها الأروع على المجاهرة والمكاشفة والتحدث في الهواء الطلق من جهة، وبين تلك الجدران والأسوار والتابلوهات التي تحاول أن تعلِّب الإبداع وتدجِّنه وتضع جواز مروره بأيدي سدنة عتاة لا يرون أبعد من معتقداتهم وعُصيِّهم.

يبدو أن ليلى العثمان اختارت الطريق الصعب في تعاملها مع الإبداع كقضية حياة ووجود ، ولكن الطريق الأصعب الذي لا نراه مستعصياً على كاتبة في مثل موهبتها وتفانيها ، والذي نريد لها أن تراوده وتشاكسه هو الخروج فنياً من دائرة الاعتيادية ونمطية الطرح، والتجرؤ أكثر على التجريب في الشكل الفني، والمقاربة الموضوعاتية، والتوظيف لأدوات فنية مبتكرة. فحياة المبدع وبقاؤه يتأكدان في نموّه المستمر واتساعه وتجدده، تماماً كما يتأكدان في غزارة إنتاجه وتواصله مع مستجدات الفن والحياة. وهذا أمر يسير على كاتبة تدعم موهبتها بالاطلاع المستمر، والحركة الدائبة، والتواصل مع المحافل الثقافية والأدبية، والإطلالات الجميلة من نوافذ الصحافة والتلفزة والإعلام، والحضور البهي في المنتديات وحلقات الأصدقاء وتجمعات الأحبة. هذه الحياة المتدفقة بالعنفوان والعمل حريَّة بأن تلد لنا في كل يوم برعماً وفي كل ساعة زهرة نلمُّها بفرح من حدائق ليلى العثمان وحقولها الفسيحة.

د. نجمة إدريس

(4)

ليلى العثمان
شهرزاد تتكلم بلا قيود

دأبت الاتجاهات النقدية الحديثة على عزل النص عن صاحبه، ثم عزله عن السياق الاجتماعي/ التاريخي الذي أُنتج فيه، بدعوى أن علاقة النص الأدبي بصاحبه من اختصاص علماء النفس، وعلاقته بالمجتمع من اختصاص علماء الاجتماع وليس النقاد. وبالتالي ينبغي دراسته بوصفه كائناً مستقلاً بنفسه، أي (شيفرة) أو نظاماً من الرموز والدلالات التي يفكها المتلقي عبر فعالية القراءة.

وإن كنا نتفق مع هذه الاتجاهات في عدم الوقوف عند علاقة النص بمبدعه أو علاقته بالمجتمع فحسب،

فإننا نختلف معها في الإهمال الكلي لهذين الجانبين الهامين في معرفة العمل الأدبي وتأويل دلالاته. إذ يبقى كل نص نتاج عقل ومخيلة وتجربة خاصة بمبدعه، وإلا لزالت التخوم بين مبدع وآخر. وكم من المواقف والرسائل والحيثيات المتعلقة بحياة الكاتب قد أسهمت في سبر أعماله وتحديد مقاصده.

من خلال هذا الفهم لخصوصية العلاقة بين المبدع ونصه والمدى الذي يعكس فيه النص رؤى وتجارب ومخيلة مبدعه نرى أن قصص وروايات وحتى مقالات وخواطر ليلى العثمان وثيقة الصلة بشخصيتها، وبيئتها، وزمنها. بل إن حياة هذه الكاتبة - من خلال الشهادات التي أدلت بها حول تجربتها - كثيراً ما تمنح القارئ مفاتيح الدخول إلى عالمها الفني، بالقدر الذي تكشف فيه تلك الأعمال عن نوازعها وهواجسها وتجاربها في الحياة. وهنا تتمظهر جدلية العلاقة بين النص ومبدعه في أجلى صورها.

أربع وعشرون سنة مرت على صدور المجموعة الأولى للكاتبة: «امرأة في إناء» واظبت خلالها على الكتابة بإصرار تُغبط عليه حتى صدرت لها تسع مجموعات

أخرى وروايتان ومجموعة مقالات تحت عنوان: «بلا قيود... دعوني أتكلم»، وهي في هذه الأعمال لا تكرر نفسها ولا تجتر أساليبها وإنما تمتح من مخزون حياتها الغنية بصور القسوة والحنين، الشظف والرفاه، الحب والكراهية، الحقد والتسامح، تلك الصور الحية التي لا تُقدَّم في تناقضها عبر أفكار مجردة أو هذيان لغوي، بل عبر نماذج إنسانية من لحم ودم مرتبطة بواقعها ومرتهنة لشروطه القاسية التي تحكمها، مستخدمة في ذلك شتى تقنيات القص التي تكشف عن موهبة أصيلة بدءاً من اختيار العنوان مروراً بالاستهلال الشائق وانتهاء بالقفلة التي غالباً ما تنفتح على إمكانات متعددة للتأويل لدى القارئ، مما يكسب تلك النماذج سمة الرسوخ في عقل المتلقي وقلبه.

في عالم ليلى العثمان القصصي يطغى صدق التجربة على فنية التعبير، هذا الصدق الذي يلغي الحدود أحياناً بين (أنا الكاتب) و(أنا الراوي) فتختلط صورة الكاتبة بصور أبطالها ويعلو صوتها الداخلي على أصواتهم المتفردة مما يحرم المتلقي سماع كلٍّ منهم على حدة، لكنه يظل مع ذلك متعاطفاً مع هؤلاء الأبطال الذين

يـواجـهـون فـي الـغـالـب اخـتـيـارات مـرة، ومـصـائـر لا يرتضونها ، من خلال حبكة قصصية يطغى عليها الشكل الكلاسيكي المعهود: (بداية - عقدة - نهاية) في التجارب الأولى، متجاوزة إياها إلى أشكال أكثر تحرراً من هذه الترسيمة في أعمالها المتأخرة دون أن تتورط في تحطيم وبعثرة الكيان القصصي برمته بحجة اللحاق بركب الحداثة وما بعدها.

انشغلت ليلى العثمان بالمرأة، فصوّرتها طفلة، ومراهقة، وشابة، وأماً، وجدة، وعاشقة، ولئيمة، ومضحية، ومقهورة في ظل مجتمع ذكوري مستبد لا يعترف بأنوثتها ، ولا يسمح لها بالتعبير عن كيانها المستلب.. وهي بذلك لا تنظر إلى الرجل نظرة عدائية، بل كثيراً ما تُبرز الجوانب الخيِّرة في شخصيته، وإن كانت هذه الجوانب تبدو استثناء عن القاعدة التي تحكم سلوكه معها وتحدد فهمه لها. وتذهب ليلى إلى أبعد من ذلك عندما ترى أن كلاً من الرجل والمرأة يعاني قهر المجتمع وتقاليده الصارمة التي لا تسمح للحب بأن يشرع نوافذه ويستنشق نسائم الحرية.

لم تكتسب ليلى شهرتها الواسعة وأهميتها كونها من الجيل المؤسس لفن القصة في الخليج فحسب، بل اكتسبتها من الجهد والعرق والمثابرة، من الجرأة في تناول موضوعاتها، هذه الجرأة التي منحت أبطالها الحياة، لأنها تحدثت عنهم بصدق متناه، دون مداورة أو مواربة، وبقدر ما كانت هذه الجرأة الفنية والموضوعاتية عاملاً من عوامل انتشار أدبها وتخطيه للحدود، فقد جرَّت عليها كثيراً من العداوات المتشنجة التي لم تستسلم لها بل مضت في مواجهة هذه التحديات الجديدة بروح صلبة ومفعمة بالإيمان بقضيتها ككاتبة وامرأة.

إنها لا تريد لشهرزاد أن تصمت، ولكنها لا تريد لها أن تتكلم أيضاً تحت الأوامر، تريدها أن تستمر في التحدي وتقول ما تريده بلا قيود. ولعلها قادرة على ذلك حتى النهاية.

نذير جعفر

(5)

ليلى العثمان..
مسكونة بالحرف والكلمة!!

بعد ما يربو على عشر مجموعات قصصية، وروايتين، ورحلة طويلة ما بين الحرف والكلمة والفعل والحضور والنشاط الثقافي، ما عاد يمكن اختصار تجربة الأديبة ليلى العثمان القصصية والروائية، في كلمة من ورقتين أو ثلاث!

ليلى العثمان، اسم لامع احتل مساحته الأدبية والثقافية الخاصة، بوصفه أحد الوجوه النسائية الكويتية المبدعة والجادة والمثابرة، إن كان على المستوى المحلي أو العربي أو العالمي.

أرى، أن صوت ليلى العثمان الإبداعي أكثر ما

يكون حضوراً ودفئاً وحميمية حين تكتب عن حياة المجتمع الكويتي القديم، وربما، كانت كتابات ليلى العثمان التي تتناول الجانب الخفي والسري لحياة مجتمع كويت ما قبل النفط، وتحديداً جانب العلاقات الأسرية، وعلاقة المرأة بالرجل، ربما، كانت هذه الكتابات هي الأكثر عبقاً وتمثيلاً لمنعطفات وخفايا وحيوات تلك الفترة، ومن بين الأصوات القليلة التي كتبت عن كويت ما قبل النفط.

ما بين المجموعة القصصية الأولى لليلى العثمان، المعنونة بـ (امرأة في إناء)، والصادرة عام 1976، وبين مجموعتها القصصية الأخيرة (يحدث كل ليلة) الصادرة عام 1998، يمتد عمرٌ طويل، ورحلة حرف وحياة شيقة ومثمرة ومضنية! اثنان وعشرون عاماً استغرقتها ليلى العثمان، تحفر لوجودها الإبداعي، وتسعى دونما كلل أو مهادنة لنقش اسمها، وتأكيد حضورها الأدبي والثقافي، ولقد كان لها ما أرادت!

إن الراصد لتجربة ليلى العثمان الأدبية، يرى أنها استطاعت أن تلتم على صوتها القصصي الخاص، وبصمتها بمفردتها المميزة، والتزامها بقضايا الإنسان

الحقيقية، ومعاني الحياة السامية والمتطورة، ذلك الالتزام الذي يشكّل أحد أهم جوانب كتاباتها القصصية والروائية: الحب، والصداقة، والإخلاص، والحرية، والمساواة، والعروبة، والتحرر.

هذه هي قضايا ليلى العثمان الأهم، والأثيرة إلى قلبها، والحاضرة أبداً في حبر كلماتها. وكأن ليلى العثمان رصدت قلبها صوتاً إبداعياً عالياً وجريئاً لقول كلمة تعشقها وتؤمن بها، وتأبى إلا أن تترجمها أدباً حياً وباقياً، وأياً كانت النتيجة!

إن كتابة الأدب القصصي بلغة السهل الممتنع، خط وقناعة اختطفتهما ليلى العثمان لنفسها، منذ إصدارها الأول، ولم تزل تسير عليهما. فأبرز ما يلفت نظر القارئ لأعمال ليلى، هو إصرارها على اختيار مواضيع قصصها القصيرة من نهر حوادث الحياة اليومية البسيطة. ومن ثم قدرتها على تخيّر واصطياد المفردة الأدبية القريبة من القلب، وتطويعها لخدمة النص، وتوصيل المعنى، مع الحرص على الارتقاء بالمضمون الكلي للقصة ليكون دائماً إلى جانب قضايا الإنسان، همومه وأحلامه البيضاء والمشروعة! لذا، حظيت واستحوذت ليلى العثمان، على

جمهور عريض، جمهور متابع، وعلى انتظار دائم لأعمالها الأدبية، خصوصاً، وأن تلك الأعمال تمثل جزءاً منه، تمس روحه وتطلعاتها الأعدل والأحب والأجمل!

ليلى العثمان، لمن يعرفها هي قارئة نهمة، وقلما تذكر أمامها كتاباً أدبياً أو كاتباً، إلا وبادرتك بمعرفتها به، وأنها انتهت من قراءة ذاك الكتاب، أو أنه ينتظر دوره في القراءة. هذا، إلى جانب كون ليلى «على سفرٍ» دائم.. سفرٌ ميّزها وأتاح لها تجربة حياتية زاخرة ومتنوعة، وأكسبها معارف وأصدقاء في كل مكان تحل به: قصاصين، وروائيين، وشعراء، وفنانين تشكيليين، ومثقفين، وإعلاميين.. ومع مرور السنوات، وتكرار السفر، ومد جسور الود والهم مع الأصدقاء، أصبحت ليلى العثمان، صوتاً ثقافياً حاضراً لوطنها، فحيث تحل يكون حضور وحديث كويت الثقافة، وتكون الساحة الأدبية الكويتية برموزها، وأدبائها، ومثقفيها، وهمومها!

ليلى العثمان، وبعد ما يزيد على العقدين من الزمان، أمضتها في القراءة، والكتابة الإبداعية، والعمل الثقافي، أصبحت امرأة مسكونة بالحرف والكلمة، سمكة

لا تطيق، ولا تستطيع العيش بعيداً عن بحرها، عن أدبها، وهمها، وقدرها. فالكتابة، أولاً وأخيراً هي قدر.. قدرٌ صعبٌ ينصبّ فوق رؤوس بعضنا، وليس لنا مع أقدارنا تملص أو اختيار!

ليلى العثمان، وفي طريق مسيرتها الأدبية الطويلة تعرضت لكثير من الصعاب والمصاعب. ودائماً، لم يكن أمامها إلا مواجهتها بإيمان ثابت بعدالة قضيتها، ونبل مقصدها، وأنها ستقطف نصراً عزيزاً في نهاية كل جدل أو خلاف.. الآن، قلوبنا مع الزميلة الأديبة ليلى العثمان، في انتظارها صدور حكم يبرئ ساحتها فيما نسب إليها، بسبب فهم خاطئ لكلمة خطها قلمها!

وإلى أن يحين ذلك، تبقى ليلى العثمان في انتظارها الموجع، وهل بغير نار الوجع تأتي حروفنا!

طالب الرفاعي

الكويت، في 2000/1/10

قصص مختارة لضيف العدد

ينفصل الوطن.. تنفصل الطريق(*)

للجرس نغمات خاصة كأنها رقصة سجينة تنطلق، ونهاية اليوم الدراسي تعني الحرية لمساجين الفصول الدراسية الساخنة، ويحلو الهرب بعد يوم رطب.. دبق تتلاصق فيه الثياب بالجسد.

في دقائق انفلتت الطالبات من الصفوف كما تنفلت الخيل المنتظرة إشارة السباق. أصوات أقدامهن المتراكضة على الأرض تثير أنغاماً حماسية تختلط مع الأنغام المنبعثة من السيارات المنتظرة. وتنسجم مع اللحن الذي ينبعث من راديو الباص.

تقافزت الطالبات إلى جوفه بعضهن ضاحكات تتناثر خصلات شعورهن على جباههن الرطبة.. وبعضهن يبدو أثر دموع في عيونهن. ذلك يعني أن نتيجة اليوم الدراسي لم تكن مرضية.

*) من مجموعة (فتحية تختار موتها).

أسراب.. أسراب.. تدلف إلى بطنه حتى كاد يمتلئ إلى عُنقه. صارت الخيول المنفلتة سرديناً يتلاصق رغم الرطوبة، وانبعثت رائحة العرق، ورائحة الجوارب، وأحذية الألعاب المهترئة.

- أُف.

زفر السائق. سحب منديله وغطى به أنفه ينتظر اكتمال العدد. بينما صراخ الطالبات وأحاديثهن تضيع مع الأنغام التي كانت مسموعة من شبابيك الباص قبل امتلائه.

صاح السائق منادياً بعض الطالبات المتجمعات حول بائع «الآيس كريم» فهرعْن إلى الباص الذي ما كاد يبتلغ أجسادهن حتى أُغلق بابه.. وحرك السائق المفتاح. وقبل أن يتحرك.. امتطت سيارة فارهة أمامه. وسدت عليه الطريق.

ضغط على البوق.. مرة.. وثانية.. لم يستجب سائق السيارة الفارهة.. ضغط مرة ثانية.. كأنه يحذّر من غضبه لكن السائق الآخر لم يتزحزح.

* * *

الحر شديد.. الباص يكاد يستفرغ، الرطوبة.. أنفاس الفتيات.. صراخ بعضهن يراجعن مادة الجغرافيا التي كان يكرهها منذ كان تلميذاً. التفت إليهن وقد بدأ يفقد أعصابه:

- اسكتن يا بنات.. ارحمنني.

تضاحكت الطالبات، تغامزن عليه.. وعدن إلى ثرثرتهن ولكن بصوت أقل حدة.

يده على البوق ثانية.. ثلاث ضغطات.. طوط.. طوط طوط.. لكن السائق كاللوح لا يتحرك.. ومن نافذة السيارة الخلفية أطل وجه امرأة هندية ملأ الشيب مفرقها ومن عينيها أطلت نظرة ضجر.

مادام وجه الهندية قد أطل فلابد أن السائق قد تنبّه إليه.. فتمادى في الضغط على البوق.. أمله يخيب.. يزفر.. يضغط.. يمسح العرق.. يضغط.. تمد الهندية ذراعاً ذابلاً زمت أطراف أصابعها وحركت يدها بإشارة تعني.. مهلاً.. مهلاً.

لكنه لم يتمهل.. ألقى بكل ثقل كفه على البوق.. ضغطت البنات على آذانهن.. بينما تطايرت أخريات كُنَّ

قد التصقن بالباص تحادثن من في داخله.. وتتفقن على بعض الأشياء للغد.

* * *

أخيراً.. ترجّل سائق السيارة الفارهة.. كان يبدو وكأنه فقد أعصابه.. دنا من الباص.. خاطب السائق من نافذته المفتوحة:

- يا حمار! لماذا تنهق؟؟

تضاحكت الطالبات.. كأنهن يشمتْن بالسائق الذي يُخرسهُن دائماً.. ولكي يداري خزيه من الطالبات تكلم بهدوء:

- سامحك الله.. أريدك أن تفسح لي الطريق.. لقد عطّلتنا.

لكن السائق الآخر هزّ يده في الهواء وزعق:

- تعطّل. ما الذي يحدث لو تعطلت؟ هل تحمل ابن وزير أم ابن رئيس؟؟

هدّأه السائق:

- يا أخي.. أرجوك.. الدنيا حر.. والبنات لهن أهالي ينتظرون.

لكن الآخر رفض مهدداً:

- لن أمشي.. ووالله لو نفخت بوق باصك هذا ثانية فسأجعل سيدي يأتي غداً.. ليحطّم رأسك.. تنهّد سائق الباص مستسلماً.. أطفأ المحرك.. مسح بمنديله المتسخ عرق وجهه والتفت إلى الطالبات:

- هيا اسكتن.. ستبقين في هذا الفرن حتى يتكرم هذا السائق المغرور.. ويتحرك.

- لاح يأس على وجوه الطالبات.. تهامسن:

- هذا سائق غنيمة.

تناهى للسائق همس الطالبات.. التفت إليهن:

- غنيمة من؟ ابنة من؟؟

لم ترد عليه واحدة.. انكمشن صامتات.. بينما تعرقت ثيابهن حتى بدت وكأنها مغسولة بالماء.

مرّت نصف ساعة قبل أن تُقبل من داخل المدرسة طالبة سمراء.. في الرابعة عشرة من عمرها.. تبدو

أنيقة.. مرتبة.. حذاؤها رغم تعب النهار يبدو نظيفاً.. ترتبط جديلتيها بشرائط بيضاء ناصعة.

- آه.. يبدو أنها بنت أكابر.

قال سائق الباص وهو يلتفت بنصفه إلى الطالبات.

ردت طالبة:

- أبوها تاجر كبير مشهور.

- ومغرور.. وسائقه مغرور.. وطبعاً ابنته مغرورة.
تصايحت بعض الطالبات باحتجاج:

- لا.. غنيمة ممتازة.. متواضعة.. طيبة.. و.. و......
هزّ يده مهدئاً:

- طيب.. طيب.. الله يرزقنا كما رزقها.

تفوه بأمنيته.. ولم يكن يتصور أنها مخزونة في قلوب الطالبات المكدسات.

فوجئ بأصواتهن تردد:

- آمين.....

* * *

الطالبة السمراء تقترب. الهندية ذات الذراع الذاوي تترجّل تحمل حقيبة الطالبة، تفتح لها الطريق. السائق ينزل من السيارة يفتح الباب.

دلفت الفتاة.. استرخت.. نوافذ السيارة مغلقة.. في الداخل مكيف هواء يعمل.

تحركت السيارة.. فتحرك الباص.. مدّ السائق يده أدار جهاز الراديو فجاء صوت المذيع أجش يقرأ نشرة الأخبار.

- أف..

زفر السائق، وأخمد صوت المذيع وهو يزفر:

- أخبار الشوم..

سألته إحدى الطالبات:

- ليش؟ ما بدّك تسمع أخبار الوطن؟؟

- إيه.. خلوها مستورة.

كأن الطالبات عرفن سرّ التنهيدة الطويلة العميقة بدأن يصفقن ويغنين: «هو ذا الصوتُ من الأرض السمراء آت.. من حقلي.. من شمسي.. من آلام شعبي آت» شدّه

الحنين إلى الوطن.. دمعت عيناه.. لاحظت إحدى الطالبات الدمعة الحزينة المنهارة على خدّه:

- لماذا تبكي؟؟

- تذكرت البلد.

- هل تذكرها جيداً..

- بالطبع.. غادرتها حين كان عمري عشر سنوات.

- آه..

تنهدت طالبة وتابعت:

- نحن لا نعرفها.. أهلنا فقط يتحدثون عنها.. فنحبها.

هز رأسه:

- الوطن غال يا بنتي.. الوطن غالٍ

يرتفع صوت الطالبات بنغمة شجيّة:

باسم الحرية.. راجعين يا فلسطين.. فلسطين عربية... ....

الصوت يعلو.. الحر يتزايد.. الشمس المحرقة، وتحدّق إشارة المرور الحمراء بوجه السيارات.. أشار سائق الباص إلى الطالبات:

- هس.. اسكتن.. بلاش أغاني.

كانت السيارة الفارهة التي تحمل غنيمة ملاصقة في تلك اللحظة للباص.. تدلّت رؤوس الطالبات إلى السيارة أطل وجه غنيمة من خلف الزجاج.. ابتسمت، أشارت بيدها تحيي.. فتحت النافذة.. تصايحت الطالبات.. كل تريد أن تقول كلمة.. قبل أن ترد غنيمة على كلماتهن كانت الإشارة تبتلع عضبها الأحمر.. ويتبدل إلى أخضر.

* * *

الطريق الممتد واحد.. أخذ سائق الباص يسابق السيارة والطالبات يغنين.. فرحات.. وحين تسبقهن السيارة ترتفع أصواتهن باحتجاج:

- ياه.. أبو راجح الله يخليك اسبقها.. اسبقها.

يتعجب:

- إيه! أسبق كاديلاك؟ هذا باص «كَحيان»[1].

ويختلط رجاؤهن:

- ولو أسبقها..

- بس.. أمامنا إشارة ثانية.

1) كحيان: كلمة فلسطينية بمعنى «قديم ومهترئ».

يقف الباص.. السيارة بجانبه.. تطلب الطالبات وهن يرددن باقي الأغنية الحماسية:

«وجئت طلقة.. وجئت صفعة...

لكل ضمير خائر...

تـركت الـنجـم.. تـركت الآه.. تـركتُ الـنـغـم الحائـر و........».

غـنيـمة تفـتح نافذتهـا.. تطـوف على وجـهها سحابـة حزن وتمَن.. يلتفت سائقها يشير لها أن تغلق النافذة التي تسرّب منها صدى أغنية شعبية وطنية. صوت الطالبات يرتفع يتحدى ارتفاع النافذة الزجاجية. غنيمة تبتسم لهن.. تشير بحماس.. انسجام هادئ يطل من عينيها.. وألفة.

* * *

عند آخر إشارة يفترق الباص عن السيـارة التي دلفت إلى أحد الأحيـاء السـكنيـة.. ويـتحـول البـاص إلى منطقة «حَـوَلّـى»[1] حـيـث سـتـبـدأ رحـلـة تـوزيـع الخـيـول إلـى اصطبلاتها.

1) حولَى: منطقة أغلب سكانها من الإخوة الفلسطينيين.

الحيـاة عـامـرة.. المحلات التجـاريـة.. البـقـالـيـات المتنـاثـرة.. المارة تكتـظ بـهم الأرصفة.. رجـال.. نسـاء طالبات.. وطلبة.. يهرولون هرباً من الحر إلى البيوت، المطاعم ومحلات شيّ الدجاج تفوح رائحتها الذكية فتثير إحساس الجوع في نفوس الطالبات.. يتلمظن. تتمنى إحداهن:

- ليت أمي تكون طابخة دجاجاً..

قالت ثانية:

- اليوم سنتغدى «مجدّرة»[1].

شهقت أخرى:

- ياه.. أنا أحبها..

بينما تأففت أخرى:

- يوه.. أنا أكره هذه الأكلة.

لم توافقها كثيرات.. من الطالبات.. حتى سائق الباص:

1) مجدّرة: أكلة فلسطينية - مثل الكشري.

- هذه أكلة غنيّة.. إنها «مسامير الركب» ضحكت الطالبة"

- لا أريد مسامير لركبي، أنا قوية.. ألعب الجمباز أحب الدّسم.. دجاج.. لحم.. بازيلا.. بطاطا..

- إيه.. صحتين على قلبك.

قالها السائق وتوقف عند أول المنعطفات وفتح باب الباص:

- هيا.. اللي عليهن الدور...

تدافعت خمس طالبات.. وما أن أغلق الباب حتى أخذت من في الباص يشرن بأيدهين مودّعات لصويحباتهن متمنيات أن يأتي دورهن بسرعة.

خفّ حمل الباص.. أخذ الهواء الرطب السجين حريته.. لطّف الجو قليلاً.. انخفض صوت الطالبات.. يتحادثن أحاديث مختلفة ويقلّدن بعض مدرساتهن أو يداعبن بعضهن.. ونسين في غمرة مرحهن التأخير الذي حدث حين أصرَّ سائق غنيمة على الوقوف.

* * *

سيارة غنيمة تبدأ رحلتها في الحي السكني.. الهدوء يخيم على الشوارع.. لا محلات تجارية! ولا بقاليات: لا رائحة دجاج ولا زعتر تفوح.. النظافة واضحة والحشائش المزروعة تلفظ أنفاسها الخضراء في هذا الحر الشديد.. أغصان الشجر تلبدت أوراقها.. فلا نسمة تهزّها.. ولا حركة بشر.. ولا أغنيات تنبعث من شبابيك باص!

أحست بالضجر.. لايزال سمعها يحمل رنة الأغنية الحماسية.. قالت في نفسها:

- «غداً.. سأطلب منهن كلمات الأغنية».

فرحت لهذا القرار وهي تتذكر وجوه الطالبات، الفرح المنتشر على وجوههن رغم تكدسهن في باص غير مكيّف.. وتنهدت.

* * *

في البيت.. فاحت رائحة الطعام الشهي.. رغم هذا قالت لأمها:

- لا أحس برغبة في الأكل.

وانهال دلال الأم.. أخذت تعدد الأصناف المطبوخة

والمقبّلات.. لكن الفتاة ظلت صامتة.. تجول عيناها في أنحاء المكان.. كل شيء نظيف جميل فخم.. رائحة العز تفوح كما تفوح رائحة الطعام. وصوت أمها يأتي كأنه من البعيد.. في أذنيها. لاتزال تتلاعب موسيقى الأغنية التي لا تحفظ كلماتها يتماوج معها صوت ضحكات الطالبات وفرحهن الصادر من القلب. تطلعت في وجه أمها وإذا سحابة خوف تنتشر عليه:

- غنيمة.. ما بالك؟؟ هل أنت مريضة؟؟

- لا يا أمي.

- إذاً.. ما بالك صامتة! ولا تريدين أن تأكلي؟؟

- أنا أحلم.. أحلم يا أمي..

واستلقت على المقعد الوثير وسؤال أمها ينطلق فرحاً:

- تحلمين! بماذا؟؟ قولي كل أحلامك تتحقق حالاً.

تلاعب حزن في وجه الفتاة.. أكدت لأمها:

- إلا هذا الحلم.

وحثتها أمها:

- كل الأحلام أحققها لك..

اعتدلت:

- إذن.. أريد أن أركب الباص مثل بنات حَوَلّى.

و.....

انكمش وجه الأم.

* * *

تفرقت الخيول(*)

وضع منصور الصينية أمام سيده، وما أن رفع قامته حتى بادره السيد:

- تغديت يا منصور؟

- نعم يا سيدي.

- ماذا أكلت؟

- خيرك كثير يا سيدي.

مد السيد يده آمراً منصوراً بلطف:

- اجلس يا منصور.

تردد..

- عفواً يا سيدي. لقد تغديت وشبعت.

تشتد لهجة السيد:

*) من مجموعة (الرحيل).

- اجلس، كل لحماً.. ومرقاً.. وخضاراً.

جلس منصور. سبقت يده يد السيد إلى المغرفة. غرف مرقاً صبّه فوق الرز أمام سيده ثم ابتسم:

- تفضل يا سيدي، ألف عافية.

لكن يد السيد امتدت إلي المغرفة، ملأها، صبّها على الرز أمام منصور:

- تفضل يا منصور، كل معي.. أحياناً أكره الوحدة وأبحث عن إنسان يشاركني حتى لقمتي.

بصدق ينبع من القلب يخرج دعاء منصور:

- أطال الله عمرك سيدي.

عجن السيد لقمته. قبل أن يرفعها إلى فمه نظر إلى منصور كمن تذكر شيئاً:

- هل خبّبت الخيل يا منصور؟

- رفضت التحرك يا سيدي. لاتزال غاضبة.

هزّ رأسه آسفاً ثم سأل:

- «وعين الشمس»؟

- أكثرها غضباً يا سيدي.

بلع السيد اللقمة بعد أن عجنها بريقه مراراً:

- «عين الشمس» يقلقني يا منصور.

- وأنا كذلك يا سيدي.. ولكن...!

ترتخي يد السيد:

- ولكن ماذا يا منصور؟ قل ما عندك. لا تتردد.

تحرك منصور في جلسته وأوقف أصابعه التي تهمز القمة:

- أرى أن «عين الشمس» معذور يا سيدي.

تنهد السيد، وقال بشيء من اليأس:

- معذور، معذور، وأنا.. ألست معذوراً يا منصور؟

فتح منصور فمه ليقول كلمة. لكنها تباطأت فابتلعها مع اللقمة بينما سمع همس سيده:

- لقد أثار الخيول بيع القسم الشرقي من الاسطبل. يا عجباً!

نظر إلى منصور متمنياً لو حصل على تأييد منه:

- في النهاية يا منصور الخيل حيوان، ولا يجب أن

يفرض علينا ما يريد. رغم حبي وشغفي به. ولكن... لابد أن ينتهي هذا الغضب.

منصور لا يتكلم.

ترتفع إليه عين السيد:

- «ها» يا منصور.. لماذا لا تجيب؟

- يا سيدي أنت أدرى.. إن للخيول مشاعر مرهفة تفوق أحياناً مشاعر الإنسان.

تختلج بصوته بحة ألم ويكمل:

- كنت يا سيدي تحت إمرة جدّك العظيم مجرد حيوان لكنني بالطبع كنت مثله. إنسان أكره الظلم وأتألم وأحلم بحريتي و...

نظر إليه السيد نظرة فيها شيء من العتب القاسي فأطرق منصور برأسه خجلاً:

- عفوك سيدي، لكنك بهذه البيعة قد قلبت نظام الخيول. فبعد أن كان لكل فرس مربطها.. صار كل اثنين أو أكثر من مربط واحد. وأنت تعرف يا سيدي أن الخيول تكره المشاركة.

- ماذا أفعل يا منصور؟

سال الحزن مع تساؤله وأكمل:

- تعرف أنه لولا حاجتي للبيع لما بعت.

- يا سيدي لو بعت حصاناً أو حصانين، وأبقيت على الاسطبل.

انتظر أن يرى تعبير الرضا على وجه سيده، لكن انتظاره لم يولد شيئاً فأكمل:

- «مرجانة» مثلاً كبرت.. و«أسد الليل» بليد، لو بعتهما وسددت حاجتك.. أو.

لم يكمل، هز رأسه صمت بينما كانت أصابعه تلملم حباب الأرز المتناثرة أمامه.. عينا السيد معلقتان بوجهه تنتظران أن يكمل. وحين لم يفعل حثه السيد:

- أو ماذا يا منصور؟ تكلم.

بتردد واضح وحزن عميق أجاب:

- ليتك بعتني أنا يا سيدي.

جحظت عينا السيد، مزيج من الدهشة والغضب:

- ما هذا الهذر يا منصور؟ جننت؟! أبيعك؟ ألا تعلم أنك عندي أغلى من الاسطبل ومن الخيول وحتى من «عين الشمس»؟

- سهل أن تعوضني يا سيدي.. ولكن... المكان!

ازدرد اللقمة وتبعها بقليل من الماء ثم نظر إلى منصور وأمسك يده فحضنها بين كفيه وربت عليها برفق:

- أنت عزيز علي يا منصور. لا تأسف على شيء. لن يفيد الندم.

بكى منصور، حنان السيد، حزنه، حسرته، صدقه، وهو يقول:

- إنني حزين يا سيدي من أجل «عين الشمس».

- مزيداً من السكر يا منصور. أعطه مزيداً منه.

- لقد رفضه.. تصور يا سيدي.. حتى السكر!

- عجيب أمر هذا الحصان! سأراه بنفسي بعد قليل.

***

ضوء الشمس ينعكس على الجسد المخملي الأسود.

كانت شمس أخرى تسطع على هذا الناعم، تتوهج وتزرع الألوان بأشكالها وأنواعها. يد السيد تداعب ظهر الجواد.. تنحدر على الشلال الناعم:

- ما أروع ذيلك يا «عين الشمس»!

هز الحصان رأسه المطأطئ.

- ما أروع لونك الليلي! أكاد أرى صورتي في لمعانه.

هز الحصان رأسه ثانية، شخر وظل الرأس مطأطئاً.

- غاضب أنت مني يا «عين الشمس»؟

همس في أذن الحصان ثم نادى:

- منصور.. آتني ببعض حباب السكر.

ظلت يده تمسح على الحصان بحنان وحب كبيرين.

كانت اليد تمر على الأجزاء كلها، حتى إلى العينين الكحيلتين، دمعة منحدرة من عين الحصان.

- تبكي يا «عين الشمس»؟ تبكي أيها الغالي؟

كان منصور قد وصل. امتدت يده بقطع السكر إلى سيده.. تناولها السيد، بينما همْس منصور يصل إليه:

- لقد بعت مكانه.. حشرته مع حصان آخر، انظر! لقد كان سيد نفسه، وسيد المكان، ثم أتى من يشاركه، مسألة يا سيدي لا يستطيع الإحساس بها إلا من سلبت حريته.

هز السيد يده بضيق في وجه منصور:

- اسكت يا منصور، أحياناً تصير مهذاراً لا تحتمل.

- أمرك يا سيدي.

حين التفت السيد بعد دقائق ليقول شيئاً لمنصور فاجأته دموعه تسيل على وجهه الأسود:

- ما الذي يبكيك يا منصور؟

أجهش، وكأنه ينتظر هذه الفرصة، مال على يد السيد يقبلها، يبللها، يرجوها:

- يعني يا سيدي، بعني واسترد النصف الآخر من الاسطبل.

سحب السيد يده غاضباً:

- لابد أنك أصبت بالخبل يا منصور!

- سيدي....

- اسكت، لا تردد هذا.. هيا اتبعني.

***

سار يتبعه منصور كظله بينما «عيون الشمس» لاتزال مغرورقة بالدموع.

بادر السيد خادمه بعد أن ابتعد قليلاً عن الاسطبل.

- أمرك سيدي.

- «الخبب» لازم يا منصور. لا يجب أن نترك الخيل هكذا. أريدك أن تحاول. ابدأ «بعين الشمس» فقد تراه الخيول الأخرى فتنهي هذا الغضب وتخرج.

- سأحاول يا سيدي. لكنني واثق أنه لن يقبل.

التفت إليه السيد:

- لا تفترض فروضك السيئة يا منصور، حاول، وإن رفض فحاول مع الخيول الأخرى.

- لكنك تعلم يا سيدي أن الخيول لا تخرج إلا إذا تقدمتها «عين الشمس» هكذا عودناها.. ألم تُسمّه «إمام الخيول»؟

تبسم السيد:

- بلى يا منصور لكننا مضطرون لكسر هذا النظام. فلنعوّدها أن تخرج بدونه.

وهز يده مؤكداً:

- نعم يجب أن تتعود منذ اليوم.

- أمرك سيدي.

وما أن ابتعد السيد قليلاً حتى همس منصور لنفسه:

- ليتك لا تكون غبياً يا سيدي؛ مع ذلك سأحاول.

صرخ السيد:

- ما الذي يحدث يا منصور؟

جاء منصور لاهثاً يسابق الريح. وقد عفر سحنته التراب وسقط غطاء رأسه. يداه تلوحان للسيد:

- الحقني يا سيدي، الحقني...

حين اقترب كانت عينا السيد تائهتين تراقبان المشهد، الخيول تنطلق مثيرة الغبار، بعضها مشتبك في صراع عنيف.

- ما الذي يحدث يا منصور؟

استمر لهاث منصور وهو يجيب:

- انفلتت الخيول يا سيدي!

أمسك السيد بشعره الأكرت يشدّه:

- كيف؟ كيف أيها الغبي؟

- لقد أردت أن أنفذ كلامك.. ولكن ما أن خرجت الخيول للساحة حتى حدث ما تراه الآن.

- أسرع إليها وهدئ من روعها.

هز منصور ذراعيه بطولهما:

- لا أستطيع ضبطها يا سيدي. بعضها هاجم القسم المباع.

عينا السيد تتابعان ثورة الخيول. بينما صوته المرتجف يتساءل:

- و«عين الشمس»؟

منصور لا يرد..

يصرخ السيد:

- «عين الشمس» يا منصور؟ أخرجه.. أخرجه سريعاً فقد تراه الخيول وتهدأ.

ظل منصور واقفاً لا يتحرك، الغبار ينزرع على رموشه السوداء، أنفه يتصبب، وكذلك عيناه. يثور السيد. يدفعه بقبضته:

- تحرك أيها البليد! أخرج «عين الشمس».

- يا سيدي..

- تحرك!.

أجهش.

- أهذا وقت البكاء أيها العبد؟

وانطلقت آهة منصور، صرخ كالمذبوح:

- «عين الشمس» مات يا سيدي!

خر السيد من وقفته، واستقبلت الأرض جسده المتهالك. صوته ذبيح.. والصدمة تشل اللسان.. يتأتئ:

- ماذا.. ماذا.. تقول.. يا... مـ.. منصور.

يخر العبد على ركبتيه قرب سيده:

- أقول مات «عين الشمس» وهذه ثورة الخيول.

وضع السيد يده على ركبة منصور يحثه:

- قم يـا منـصور، اسـتـنجـد بـحـارس الـقـسـم الآخـر مـن الاسطبل.. أسرع.. أسرع يا منصور.

- لقد صرعه «عين الشمس» انفلت عليه يا سيدي..

داسه بحافره.. شق خاصرته..

فغر السيد فاه.. غير مصدّق:

- «عين الشمس»؟

- نعم يا سيدي.

- ذلك الوديع..؟

- لقد انفلت مني كالمجنون يا سيدي، واتجه إلى الناحية الـشرقـيـة. أراد أن يـدخل إلـى الـقسـم المبـاع.. لحقـه الحارس، حاول أن يمنعـه، استعـمل سوطه، هاج «عـين الشمس».. آه يا سيدي لو كنت قد رأيته لما حسبته إلا نـاراً مـلـتـهـبة.. قـضـى عـلـى الحـارس، ثـم حـاول أن يكسر الباب، مرة.. مرتين، رأسه يدق بالحديد والخيول في الـداخل تـصـهـل، ترتجف، «عـين الـشـمـس» فـقـد السيطرة على نفسه، قتل نفسه أمام باب الاسطبل.

- منصور.. منصور.. منصور...

لم يستطع السيد أن يقول شيئاً. ظل اسم منصور يتردد على شفتيه المرتجفتين بينما الخيول الهائجة تبتعد، غبار حوافرها المنفلتة يحجب الرؤية عن السيد وخادمه.

- لن تستطيع شيئاً يا سيدي.

- حاول أن تخرق ببصرك هذا الغبار.

يضع منصور كفيه حول عينيه:

- لا أرى شيئاً يا سيدي، لقد تفرقت الخيول.

* * *

رحلة السواعد السمراء(*)

تركني وحدي.. لم يكن يفعل ذلك في السابق.. خاصة حين يلحظ عيون عزّاب البحر تنتقل من وجه لآخر.

امتدت الشواطئ أمامي.. ضيّعتني.. ضاع وجهي بين آلاف الوجوه الهاربة من رحلة التعب اليومي إلى قلب البحر.

وجهي يتابع الوجوه.. تتغيّر سحّنته عشرات المرات. وجه يفرح.. وجه يحزن.. يرتاح.. يندهش.. ولا يلبث أن يخبو اندهاشه ويموت فضوله حتى يصبح وجهاً بلا معنى.

يأكلني الكرسي.. تصير مساميره رؤوس دبابيس صغيرة تشكّني وترفضني.. فأثور على روتين المقاهي اللزج.. أخلع حذائي، أنطلق راكضة والعيون تركض

*) من مجموعة (في الليل تأتي العيون).

ورائي.. كثير من المجانين يرتادون الشواطئ وكنت واحدة منهم.

الرمل الأسمر يتماوج تحت قدميّ.. يتّحد.. ويتباعد كلما غصت فيه.. يبتسم بعضه.. وبعضهُ يقهرني.. وبعضه الآخر دافئ امتصت رحيقه أشعة الشمس الدافئة.

أقف.. تتسمّر قدماي.. على بقعة رطبة.. أرى قدميّ تمشيان.. يتسرب الماء من بين أصابعي.. أفرح.. أتذكر وجه طفل.. يبتسم.. يرتسم أمامي على الرمل.. أريد أن أدوس عليه لكن قلبي لا يطاوعني.. رغم أن قلبه طاوعه ذات يوم.. فدفعني من الخلف فسقطت على وجهي... وفجّر نتوء صخرة الدم من جبيني وترك لي ندبة... تحسست مكانها.. غفرت للطفل حين تذكرت أنه أصبح الآن رجلاً يعشقني ويحب جنوني..

نظراتي تغوص في البحر الأزرق.. يشدني الماء... يغريني. يتحول البحر فجأة رجلاً شبقاً.. يغازل جمود حواسي.. يغمز لي بعينه اليسرى.. يحرك ذراعيه.. لعابه الأبيض يطفو على شفتيه ينفث دفئاً واشتياقاً.. يصلني فأهرع إليه أرتمي داخل جسده الواسع.. تنام كل

عذاباتي بين أمواجه - أغرق فيه.. وجه الطفل الذي أصبح رجلاً يغرق معي.. تبتعد الشواطئ والمقاهي والوجوه المتعبة الباحثة عن الراحة في وجوه أخرى تتأملها.. وتدرس تقاطيعها.. ثم تقرر إن كانت وجوهاً تصلح لصحبة.. أو.. لصداقة.. أو ربما لسنوات عشق طويل.

أغمضت عيني.. زمَمْتُ جفوني كي لا أرى ما تحتي.. صرت سمكة فضّية تفرغ سوائلها.. تخلصت من عرقي اللزج.. نفثت كل زيف العصور المتراكمة على جسدي.. وداخل ذاكرتي.. خرجت من جلدي.. بصقت لون المدينة الكرنفالي الذي سكن عيني عشرات السنين.. تركت العالم يغرق في مجونه وعشقت لحظة جنوني وحدي: ألتمع بزعانفي تحت الماء.. أفتح عيني.. أرى الرمل يتحادث.. يتداعب.. والصخر ثابت يحتسي لعاب الأسماك. ويمزق أجساد النباتات الملتحمة حوله.. الهاربة من خريفها آملة في ربيع جديد..

تتراءى لي بين تكوّمات الصخر بقايا إنسانية متناثرة.. أصابع أطفال.. عظام أقدام.. وأسنان..

رحلات قديمة كانت تجوب هذا البحر.. سفينة تحمل الوجوه السمراء الكادحة في رحلة البحث عن اللقمة.. والرياح الحمراء تصفع العيون وتأوي في داخلها ثم تهاجم السفينة.. تصارعها. والأكف والسواعد السمراء تنزف قوتها من أجل البقاء.. ذعر؛ هلع؛ رغبة في العودة.. أمل في رؤية العيون المنتظرة على الساحل في بيوت الطين. لكن الأمل يموت.. يموت.. وتصير السواعد عظاماً ملحوسة حتى اخر نقطة دهن... تتراكم بين الصخور.. هنا.. يدفنا الرمل.. ثم يعتقها فتحكي حكايا الليل الذي كان هناك في البيوت الطينية الطيبة. بين الأزقة الهادئة الوادعة والضوء المرسل من سراج الكاز يثير رائحة أشبه بالزمن المنصرم. هناك تنام كل العيون التي ودعت الوجوه السمراء بانتظار رحلة العودة.. لكنها أبداً لا تعود ويبقى فتيل السراج يحترق كما تحترق القلوب البائسة.

أسبح تحت الماء.. أبحث عن شيء ما.. ربما إصبع طفل.. أصرّ على أن يرافق أباه في رحلة البحث الطويل.. لكن حجراً يلسعني.. يضغط على يدي.. ينتشل خاتماً حوّط إصبعي.. يسرق الحجر اسم الرجل

الـذي يسـكـن قـلـبي.. أثـور.. أحـتـد.. أصـرخ. تـضـيـع صرختي.. أطفو.. أتنفس أبتلغ مزيداً من الهواء كي تكون رحلة الغوص أطول... أحتاج «لفطام»[1] لكنه غرق مع «الغاصة»[2] ذوي الوجوه السمراء التي خدشت نعومتها رمال الصحراء فأصبحت كالخرائط المرسومة بألوان الزيت.

أغوص بلا «فطام» أبحث عن الخاتم الذي حوّط إصبعي الناعم، لكن أيديهم السمراء المعروقة الجافة كانت تبحث عن المحار. كانوا يجدونه، فهل أجد خاتمي أنا ؟.

أطارد الحجر الذي سرق خاتمي.. ألحق بهذا اللص الذي يحمل شرياني في داخله.. لكنه يبتعد، يضيع.. فأتذكر تحت الماء قصة الطفل فهد الذي رفضت أمه أن يرافق أباه في رحلة التعب.. لكنه بكى.. وناح.. فرقّ قلب الأب.. قال لأمه:

- دعيه يذهب.. يرى.. ويتعلم.. فله دور آتٍ.

1) الفطام: ما يوضع على الأنف ليسد دخول الهواء وهو أشبه بملقط الغسيل.

2) الغاصة: الغواصون.

لكن الصغير ذهب.. ولم يعد؛ من الذي سرق شريان أم فهد؟ حجر، أم حوت؟ من الذي فجّر الدموع في قلبها وعينيها؟

أبكي: تختلط دموعي بماء البحر.. يمتزج ملحها بملحه.. طبقة كالزجاج تفصل بيني وبين عدوّي الذي سرق خاتمي.. تنغرس قدماي بين فكيّ حجر آخر فيذكرني سجن قدميّ بذراع «أبو مساعد».

«كانت ذراعه محصورة بين فكيّ سمك القرش.. وكان يصرخ. لكن صرخته يبتلعها البحر فلا تصل إلى البحارة. شد الحبل.. فشدّوه بقوة سواعدهم السمراء.. وحين طفا جسده على الماء كانت كتفه منهوشة.. وكان لون البحر في عينيه أحمر».

أسحب قدمي.. لكن شيئاً ما ينغرس داخلها.. ربما شوكة؛ أو سن قرش سقطت منه سهواً.. وهو ينهش فريسته. يسيل الدم.. يتلون الماء.. يحيط بي لون الجحيم.. حممٌ.. تنفجر من كعب القدم تتسلق.. ترتفع.. يجذبها كل عمقي.. يسري خدر.. حتى منتصف الساق.. حتى الركبة.. أتحدى الألم.. أبحث رغم الزجاج

المذرور داخل عيني عن الحجر السارق.. ألحق به.. في نفسي لهفة لاستعادة اسم الرجل، ذلك الشريان الذي يتحد مع شرياني؛ ألم تكن عند «أبو فهد» اللهفة نفسها لاستعادة ولده فهدٍ إلى حضن أمه؟؟ شتان ما بين لهفتينا!

توشك عيناي على نعاس لذيذ غريب. أرى مدينة حلم كاملة تنقشها اللذة في ساحة العين؛ ثم عمقها؛ يدي تمتد.. تبحث في لحظة الموت الأخير.. لابد أن أصطاد الخاتم!

يرن صوت «أبو مساعد» في أذني وهو يقول لزوجته الحزينة:

- «ولو محارة واحدة يا أم مساعد؛ محارة أصطادها وفيها «دانة»[1] تغنيني كل السنين عن جَلَف «النوخذة»[2] وأوامره.. وجبروته». لكن الدانة ابتعدت.. وعاد «أبو مساعد» منهوش الذراع..

الحجر كذلك يبتعد بالخاتم.. تتوازى ذراعان..

1) الدانة أكبر لؤلؤة.

2) النخذة صاحب السفينة.

تمتدان.. تبحثان.. واللون الأحمر تحت قدميّ يشكل بقعة ذات لون خرافي.

يمتزج الأحمر بالأزرق.. يصير اللون كضوء حانة ينعكس على ستائر متعبة من روائح الروّاد.. تتلون الأعشاب؛ والأسماك الصغيرة.. والصدفات التي تحوم في بقعة الدم؛ أمدّ يدي لآخذ واحدة.. تفتح سمكة فمها.. أتذكر القرش الذي نهش كتف «أبو مساعد». أنسى الخاتم.. أهرب من فم السمكة.

«جبانة».. صرخ شيء في داخلي - «ما هكذا كان البحّارة السمر يهربون؛ كانوا يبحثون عن لؤلؤة تحبل بها صدفة؛ صراع من أجل اللقمة والعيش الكريم.. وأنتِ تصارعين من أجل خاتم»!

يغرقني خجل أسود؛ وصور الرجال السمر وكفاحهم تحكيها لي كل رملة.. وكل حجر؛ وكل صدفة.. وكل خطر تحمله موجة.. البحر، لأهله البحر لمن احتمل الجوع.. والتعب.. البحر للسواعد السمر؛ للعزيمة التي لم يقهرها سمك القرش.. ولا عواصف الليل.. والنهار أرتفع؛ أرتفع؛ عيناي تعانقان ضوء الشمس.. أمزح..

أنظر ناحية الشاطئ.. هناك على الطاولة التي تركتها تلتمع حلقة دائرية. وترتاح الجريدة أمام وجه رجل تركني وحدي... ولم يكن يفعل ذلك من قبل.

79/7/15

قصص العدد

فـــوزيـــة الجــارالـــلـــه

(الســعـوديـة). أصـدرت مجموعتين قصصيتين: في البدء كان الرحيل (1991)، المقعد الخلفي (1999).

لحظات دامعة

صحوت اليـوم وفي أعماقي شعـور حارق.. لست أدري أهو اشتياق إليك أم غضب من تلك المسافات التي تفصلني عنك..؟!

صحوت باكراً لا أدري ما الذي أيقظني؟! أهي روحي التي لم تعد تهدأ أو تستقر أو تألف النوم أم أنني صحوت على حلم يذكرني بك أحاول استعادته بصعوبة..؟! أتذكر طيفاً وصوتاً متقطعاً أستعذبه وأحاول استعادته لكنه لا يأتي تماماً مثل محاولتي الآن

أن أراك فأجدك بعيداً تضرب بيني وبينك مسافات ومسافات يخيل إليّ أنها مدينة غامضة تشدنا عن بعضنا.. وأتساءل ما الذي حدث لي.. كيف تسلل هذا الشعور إليّ رغماً عني.. كيف سكنني إلى هذا الحد المرعب وقد كنت طوال الوقت أتحاشى ذلك.. وأقول بأنك ذلك الرفيق وحسب.. ذلك الذي يأتي متى شاء ويذهب متى شاء.. ولكن أين مشيئتي..؟! ألوم نفسي مراراً حين أجدني عدت إلى تذكر ذاتي وأحلامي..

وحين تهزني تلك الأشواق من رأسي إلى أخمص قدمي تراني أين أذهب وماذا أفعل.. وكيف أستعيد توازن لحظاتي وكيف؟! ألف سؤال وسؤال ولا إجابة سوى فراغ.. فراغ.. عقارب الساعة تتكتك بهدوء.. تمشي الهوينا وتسحق معها أعصابي وهدوئي وحين أصل الذروة في متاعبي أفر هاربة خلف الأسوار.. أتسوق.. أتأمل العابرين والأرصفة وواجهات المحلات لتحتويني وحدة مخيفة مرة أخرى وثانية وثالثة!.

أحياناً أشعر بأنني بلغت قمة التيه وذروة الفيضان.. عندها تأتيني صرخات متقطعة لامرأة بعيدة تسكنني.. أنتفض.. أرفع رأسي إلى السماء وأبحث عن مخرج

للخلاص.. عن خيمة مضيئة تحملني بعيداً عن هذا العذاب.. هذا الوجع الشرس الضارب في الأعماق.. تمتد يدي بخوف.. أضغط أزرار الهاتف أملاً بأن يأتيني صوتك.. يتدفق إلى سمعي مرة أخرى.. يملؤني حيوية ودفئاً وإشراقاً.. أضغط أزرار الهاتف.. الزر الأول ثم.. الثاني فارتجف وتضعف يدي وتطوف في خاطري عشرات الصور.. أتخيلها إلى جواره.. يتحدثان ويضحكان.. أتخيل أطفاله حوله، أحدهم يتشبث بثوبه والآخر يعبث بيده.. عندها تبرد أطرافي.. تهتز يدي وتتراجع إلى الوراء وأشعر بوحدة شنيعة تجتاحني كأنما أنا وحدي.. لا صوت لا أرواح لا بشر.. وحدي في كون هائل الاتساع.. مقفر تماماً أتخيل بأن كل ما حولي بارد وفارغ بلا معنى وعندها يسكنني شعور قاتل بأنك وحدك الخلاص.. وحدك ستعيد إلى الأشياء نضارتها وبريقها ومسمياتها.. عندها أبحث عنك بجنون.. تضيق الأرض بي حين أعلم بأنك هناك ولا أستطيع أن أحظى بنظرة منك.. باحتوائك.. باهتمامك.. و... أصبح وحيدة منفية حتى عن نفسي.. ثمة نداء ما بين القلب والقلب.. أحاول أن أستعيد توازني وأتساءل ما الذي فعلته بي أكان لهذا

العذاب أن يستبد بي بكل هذه الصلافة لو لم تكن أنت.. لو خلت أيامي منك.. أنت أو لا أنت أيهما أفضل.. أن أحيا بك أم بدونك؟!

كانت البداية طفولية جداً، بسيطة، غير محسوبة، وجدتك مريحاً ومسالماً مثلما نسمات الربيع الأولى..

رجل هادئ حاد الفكر، بقامة مديدة وبعينين ضيقتين تشعان ذكاء.. قلت لابأس يا امرأة فكري جيداً.. رجل هو أشبه بالسقف الذي يظلك ويحقق لك الحماية من رجس هذا العالم.. رجل يحقق لهذه المرأة وجوداً شرعياً بعد حادثة غياب ذلك الحبيب رفيق لحظاتي وسقف حياتي والذي شطرني غيابه إلى نصفين، نصف يبكيه ونصف يحاول لملمة تلك الأحزان المتدفقة بعده.. لم أكن لأحتمل ذلك الكم الباهظ من الوحدة والغياب.. لم أكن لأحتمل تلك الأحزان إضافة إلى نظرات الآخرين وأحاديثهم وهمساتهم ووشوشاتهم التي لا تنتهي.. قلت لي: بأنك ستكون لي ظلاً وحصناً يحميني أنا وطفلي وطفلتي من صقيع الأيام.. قلت آه سيجدان فيك سقفاً يستظلان به وقلباً يحتويهما.. أنت الذي ستعوضني ذلك الحرمان الشامل الذي اكتسح حياتي بأكملها.

قلت يـا امرأة لا بـأس لـن يـكـون الأمـر مـكـلـفـاً ولـن يـرقـى إلـى المـعـجـزات وإنما هـو إجـراء عـادي يـحـدث للكثيرات.. رجل يدخل إليك ويهبك بعضاً من نضارة الحياة التي فقدتها زمناً.. كانت هذه البداية التي لم أحسبها جيداً ولم أتوقعها.. نسيت بأني أحمل قلباً متلهفاً كأرض عطشى كيف لها أن تغلق أبوابها في وجه المطر حين يأتيها ندياً بارداً هتاناً.. هادئاً يهطل شيئاً فشيئاً.. ينقر مرايا الروح ويغسل صدأ الذاكرة ويعيد إلى الأشياء بهجتها..

- ليتك تدركين ما الذي فعلته بي.. لقد تغيرت تماماً!

- لا تحتاج بعض الأمور إلى قدرة جهنمية.. ما فعلته كان متبادلاً.

- أنت جميلة..

- وماذا أيضاً؟!

- أحبك..

- و.. ماذا بعد؟!

- ماذا تقصدين؟!

- إلى متى ونحن في هذا السجن.. لن أقول «مسيار» لا أحب هذه الكلمة.. لا أحب مجرد التلفظ بها.. لا أحب تسمياتهم.. ولكن إلى متى تتركني في الظلام؟!

- كنت تعلمين منذ البداية..

- نعم.. ورضيت..

عامان وأنت تحاول إقناعي ولم تيأس أبداً حتى كان لك ما أردت.. بل ما أردنا.. أليس هذا دليلاً على مكانتك لديّ؟ يومها لم أفكر جيداً بأنني سأطالب بإنسانيتي أو أن روحي وقلبي سيخفقان مطالبان بحقهما في الحياة.

- لابد من حل..

- دعي ذلك للأيام..

سئمت عبارتك تلك التي تشعرني بعجزي وعجزك.. كأنما أقسمت السعادة أن تهجرني إلى الأبد.. أهو قدري أن أكون تلك المرأة غير المعترف بها.. دائماً في الظلام.. تختلس أفراحها وسعادتها وكأنها هي مضطرة إلى الاعتذار دائماً عن ذلك الحق الذي تناله لشخص أو أشخاص مجهولين لا تعرفهم.

أفيقي من سبات الوهم أيتها المرأة الحزينة.. اغضبي.. اصرخي.. قولي إنك تصادر وجودي مقابل لحظات تختلسها لي من زمنك الراكض اللاهث ومشاغلك المتعددة.. قولي آن الأوان أن تعترف بإنسانيتي، بوجودي.. آن الأوان أن يعلم الجميع بأنني معك وأنت معي.. وأننا معاً في إطار شرعي لا عيب فيه.. إلى متى وأنت هكذا مغيبة.. مسلوبة الإرادة.. تعانين.. تحترقين وحدك.. لابد من حل..

كنت في انتظار موعده الأثير بعد غياب طال لمدة ثمانية أيام لم يأتني فيها.. هاتفني خلالها مرتين على عجالة كان يطمئن فقط على صحتي.. أحوالي وأحوال الطفلين.. رغم أنهما لم يعودا طفلين.. عبدالرحمن في الثالثة عشرة من عمره و«لولوة» تصغره بعامين كلاهما يعتمد على نفسه ويبدوان أكثر نضجاً من عمريهما.. ربما لأنهما يعلمان كم عانت أمهما.. أو ربما هي رغبة لاواعية في نفسيهما كي لا يشعراني بحاجتهما إلى ذلك الرجل الذي أصبح بديلاً عن أبوهما.. لا أعلم حقيقة لكنني لست قلقة كثيراً عليهما..!

سمعت صوت هدير سيارته في الخارج وأنا التي

أصبحت أميزها جيداً.. كنت قد أكملت زينتي وأعددت طعام العشاء.. لماذا فعلت ذلك؟ ألم تقولي أنك ستواجهينه..

يجيب صوتي الآخر: وماذا في ذلك لابد من تلطيف الأجواء قليلاً ليكون الحديث أكثر حميمية وهدوءاً.. لابأس بذلك خاصة وأنك لا تلتقينه بشكل يومي..

صوت باب السيارة في الخارج.. خطواته.. ينغلق الباب خلفه وصوت المفاتيح المعتاد بين أصابعه.. شعرت بنسمات دافئة لفتني واحتوتني منذ شعرت بأنه داخل أسوار بيتنا الصغير..

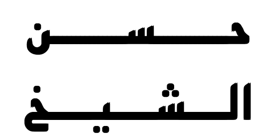
- مساء الخير..

قالها بصوت متلهف هادئ تشوبه حشرجة طفيفة «هل أصيب بنوبة برد أم لارتباكه من لحظات اللقاء المختلس؟».. بادرته بابتسامة.. استرخى على الأريكة وتنهد تنهيدة عميقة.. ما الذي تتوقعين سماعه منه.. سيقول لك انتظري.. اصبري قليلاً.. إعلان الأمر سيربكنا وماذا تجنين من ذلك..؟ فقط أن تعرف عائلتي وزوجتي.. ألا يكفي أنني معك وأن أهلك وبعض

الأصدقاء يعرفون.. أليس هذا كافياً.. لماذا تفسدين لحظاتنا كل مرة بهذا النقاش المستمر حول إعلان الزواج.. «تذكرت بأن طفليّ اليوم سيبيتان في بيت جدهما.. سيصبح الجو أكثر صفاء لنقاش أفضل» آه الوقت ليس مناسباً الآن.. انتظري.. انتظري.. متى إذن؟ لا تكابري أنت بحاجة إليه.. نعم..

أي نقاش وأي جدل.. هل تملكين قدرة ثاقبة على تخيل ما سيحدث؟! إذاً أجلي الأمر قليلاً.. وضعت صينية الشاي وأنا أحاول مسح هذه الأفكار الصاخبة التي لم تتركني طوال الوقت.. استرخيت على الأريكة أمامه وأنا أهتف بحرارة: أهلاً.. أهلاً.. تكررت ثلاث مرات.. رغماً عني.. نظرت إليه وكان يشير إليّ بيده مع ابتسامة دافئة بأن أقترب إلى جانبه.





(السعودية). أصدر رواية ومجموعتين قصصيتين: ولادة فارس قبيلة المطاريد (1998)، اختفاء قدوسة (1999).

علوان الحبشي

كان متأكداً من شئ واحد، أنه هو العمدة علوان الصالح، لا شخصاً آخر يسكنه. أما أول من عثر عليه, فهو العمدة صالح، عندما وجده نائماً في يوم شديد البرودة بين أكوام الصناديق الخشبية المتناثرة، قرب سوق القيصرية. يتذكر بوضوح أن العمدة قد سأله ذلك اليوم عن سبب وجوده هنا، في هذا المكان المليء بالظلمة والكلاب الليلية الضاجة بعوائها. لكن، حينها لم يكن يملك جواباً.

اليوم غير الأمس. والعمدة صالح، الذي لم يخلف ولداً قد رحل، ولم يترك وراءه غير العمودية، وذكرى لكنته العراقية، التي يدعي أن أجداده قد حملوها معهم من البصرة يوماً ما إلى الأحساء. غير إنه ورث العمودية والاسم معاً.

سار علوان الصالح عبر الشارع العام. راقب بهدوء باعة الخضار، وهم ينادون على بضاعتهم. اشتم رائحة الكبد المشوية، التي يبيعها الصغار على (مناقلهم) المجمرة.

في ركن السوق القديم، لاحظ صبياً صغيراً لم يتجاوز الثانية عشرة، يتقيأ. توقف فجأة. ظن أن الصبي هو علوان الصالح. غير أنه تذكر أن أجداده جاؤوا به من بر الحبشة. حينما توقف بقرب الصبي. قال الصبي بهلع:

- أنا لم أعمل شيئاً، سيدي، ماذا تريد؟

حاول علوان أن يضفي شيئاً من الطمأنينة على كلامه:

- من أنت؟

رد الصبي دون مبالاة:

- علوان..

اهتز علوان الصالح بعنف. تأكد أن هناك شيئاً مغلوطاً في ذاكرة الأيام. وحينما لاحظ لكنته المكسرة، ازداد رعباً.

انكفأ علوان إلى الداخل. ثارت هواجسه بشكل شرس (أنا العمدة علوان الحبشي، بل علوان الصالح. فمن هو؟ ومن أنا؟)

ترك الصبي وأكمل سيره، غير ملتفتاً للبرد الهاجم كوحش ضار. اتجه إلى جبل القارة، واختبأ في إحدى مغاراته العالية، ولم يعد يسمع صوتا. وبعد ساعات قليلة لم يعد يرى شيئاً غير أشباح الصخور المتراكمة. ظلام كثيف أحاط به من كل مكان. تلك هي النهاية! من هو؟ من أين جاء؟ وإلى أين سائر؟ لكنه لم يجد الإجابات الكافية في الظلام اللامتناهي.

وجهه الأسمر يفضحه. لكنته المكسرة قليلا، تهتك سره الذي تجاهله سنين طويلة. يحاول أن يتذكر ماذا يعني اسم ميمونة بالنسبة إليه. ربما كانت أمه! أو ربما

اسم أخته الكبرى. يحاول استرجاع ملامح ميمونة فلا ينجح في أغلب الأحيان. من قذف به إلى ميناء العقير؟ كيف وصل إلى سوق القيصرية؟ لا يدري على وجه التحديد.

يشعر أنه قد خان أجداده، إلا في حبهم للمغامرة والتجوال الموجع. همس بصمت (عائشة، أين أنت! كيف اختفت عائشة هكذا فجأة. ترى أي مركب لعينة حملت تلك الغزالة السمراء بعيدة عني ورحلت!).

في الصباح الباكر، سمع علوان طرق الباب بشدة. فتح الباب. فرك عينيه بيديه، ليبعد أطياف النوم، فبدتا اكثر احمراراً. وقبل أن يسأل عن الطارق، بادره عبدالرحمن بالصياح:

يا عمدة، شوف حمد إلى الآن لم يرجع الألف ريال التي أقرضتها له قبل عام.

صاح حمد وهو يحاول الانفلات من يد عبدالرحمن التي أمسكته من رقبته:

لا تصدقه يا عمدة. الألف صار ألفين وثلاثة. وعندي شهود أني سددت الألف مع الفوائد.

قاطعه حمد، وهو يدفعه من صدره:

كذاب، وحرامي. وورقة بيع الحبشي عند العمدة.

صرخ عبدالرحمن والرذاذ يتطاير من فمه:

اسأل يا عمدة علوان، حمود صاحب القهوة. واسأل الشيخ خالد، كلهم يشهدون أني سددت له كل دينه.

لم يجب علوان العمدة، رغم كل ذلك الصراخ الصباحي، الذي ملأ الزقاق الصغير. ورغم تجمع العديد من الصبية حول المتشاجرين، وفتح بعض النسوة لنوافذ منازلهن المطلة على الشارع؛ للاستمتاع بمشهد العراك الصباحي، تراجع علوان بهدوء خطوة إلى الوراء داخل منزلة وأغلق الباب خلفه.

من خلف الباب، أتاه صوت حمود:

- يا عمدة علوان، لو حبيت تسمع الحقيقة والتفاصيل تعال للقهوة، فالشهود هناك.

في جبل القارة يحاول أن يتذكر شيئاً، يطفح آلاف المرات على سطح الذاكرة. ميمونة، ذات الوجه الأسمر الطويل، والقامة الفارعة، والألوان الحمراء والخضراء، التي تلف كامل جسمها. يحاور نفسه (متى كان ذلك

اليوم؟ وأين؟) يعاود التذكر بتلذذ موجع (أتذكر أن ميمونة قايضتني بشيء ما. وحينما باعتني للمارد الأصفر الضخم ربان المركب، كانت تبكي. كان ذلك اليوم من أيام الصيف الحارة، والذباب يمارس طنينه بلا هوادة. نعم. أتذكر أنني سألت ذلك المارد الضخم يومها بخوف، إلى أين نحن ذاهبون؟ فهاجمني بالضرب على أكتافي وصدري بهراوته المتيبسة حتى أدماني.

أما رجاله من البحارة الغلاظ، فقد صرخوا في وجهي أن اكف عن السؤال والبكاء. بعدها بقيت منحشراً بين الأمتعة والصناديق المتراكمة على المركب، أرتجف من الخوف والجوع لأيام عديدة).

لا يتذكر كل هذه الأشياء بدقة. ربما حدثت بشكل مختلف قليلاً، أو ربما لم تحدث مطلقاً. عائشة! لا يدري أهي أيضاً من وحي خياله، أم أنها كانت يوماً ما حدثاً في تاريخه!

الأحساء بعد كل هذا، تبقى الشيء الوحيد الذي يطمئن إلى وجوده، والحب الوحيد، الذي يثق فيه بأمان في مغارة جبل القارة .

حاول أن ينسى مكان ولادته. تاه هناك طويلاً حالما باللحظات التي يرجع فيها راكباً إلى ما وراء البحار، حاملا معه ذاكرة لا تسعفه للحاق بالأجداد. غير أن دروب البحر طويلة وبعيدة و مخيفة.



خالد محمد الخضري

من مواليد (1968) (السعودية).
أصدر مجموعتين قصصيتين:
كوابيس المدينة (1997)، امرأة من ثلج (1999).

حرية قفص

شديدة الفرح، تتغنى طرباً بالهدية التي قدمتها إليها. هي تحب العصافير، تحب أن تعيش إلى جوارها، تريد لحياتها أن تكون حديقة غناء تكسوها الأزهار وتغرد في سمائها العصافير.

- إنها حقاً أجمل هدية.

- هل أسعدتك فعلاً؟

- نعم، عصفوران جميلان، يمثلان السعادة، أريد أن

أعلقهما هنا وسط الصالون، ليكملا جمال مدخل المنزل.

- فكرة رائعة!

ظل صغر حجم القفص أمراً مزعجاً بالنسبة لها، يقلقها هذا الأمر، فهي لا تريد لزوج العصافير أن يعيشا ولو لحظة شعور بالضيق. قالت بلهجة جادة:

- هل تأكدت يا أحمد أنهما ذكر وأنثى؟

- نعم، نعم.

كان رده موافقاً لرغبتها. يريد أن يشعر أنها في قمة السعادة، يريدها أن تستشعر هذا الأمر مهما كلف الثمن.

سارعت نحوه وهو يجلس على كنب الصالون، فاجأته بالخبر:

- أحمد، أشعر أن العصفورين تعيسان للغاية.

- ......، ....

- حريتهما مقيدة، هما محبوسان، ألا ترى؟

- وماذا تريدين أن نفعل؟

- إما أن نحضر لهما قفصا كبيراً جداً، أو نجد حلاً آخر.

- وهل تعتقدين أن القفص مهما كبر سيشعرهما بالحرية؟

القفص قفص، مهما كبر، سواء أكان من حديد أو مذهبا، يظل يمثل قمة الاحتجاز للحريات.

آه، لقد أعادته إلى ذكرياته مع أصدقائه عندما كان أعزبا، يسمع صوت صديقهم محمد وهو يردد «الزواج قتل للحريات، حتى وأن كان قفصاً ذهبياً». كان لا ينوي الزواج مطلقاً، حتى لا يحتجز داخل قفص.

فاجأته أمل بإخراج العصفورين من قفصهما، وتركهما طليقين في صالون المنزل يمرحان؛ لما يتمتعان به من حرية. هذا الشعور البهيج الذي شعر به العصفوران لم يستمر طويلاً، حيث تضايق رب المنزل من وضعهما، لأن لكل شيء ثمن، وأول ما يمكن أن تدفع ثمنه غالياً «الحرية». ثمن حرية العصفورين اتساخ أثاث المنزل جراء ما يخلفانه، وما يتساقط ليلاً ونهاراً على الأثاث.

- أحمد، ماذا نصنع؟

أحمد صامت كما هي عادته في مثل هذه المواقف.

- العصفوران، لقد عاثا بأثاث المنزل.

- فكري في حل مناسب، واصنعي ما بدا لك.

- هكذا أنت لا تريد أن تساعدني في شيء.

- لم أتوقع أن يتسبب العصفوران في مشكلة لنا بهذا الحجم، وإلا لكنت قتلتهما قبل أن أحضرهما إليك.

- حرام عليك، أن تقتل عصافير!

بادرت أمل لإعادة العصفورين إلى حيث كانا في القفص، واستمرت في رعايتهما. كل صباح تقوم بوضع الطعام والشراب لهما، ولكنها فوجئت أن أحدهما أضرب عن الطعام والشراب تماماً، وظلت تراقبهما بشكل مستمر، فشعرت بمحاولات العصفور الآخر إقناع خليله المضرب عن الطعام بالإقلاع عن الإضراب، ولكن دون جدوى.

عاد أحمد من عمله وعندما دخل المنزل إذا به يفاجأ بوجود أمل جاثية على الأرض حزينة، وبجوارها العصفور المضرب عن الأكل الذي فارق الحياة للتو، وظل العصفور الآخر في القفص ينظر إليهما نظرات غريبة.



أحمد إبراهيم القاضي

من مواليد 1974 (السعودية). أصدر مجموعة الريح وظل الأشياء في 2001.

قلق

كان يـردد «من سار على الدرب وصل» ويسائل نفسه؛ إلى أين يا ترى وصل؟ وهل كل من سار حقاً وصل!. كان جازم الاعتقاد بعدم حتمية هذه الكلمة.

يقول في نفسه: إن هناك من وصل بالركض والقفز سواء على الدروب أو من الشبابيك المطلة عليها. عندما ألح عليه أبوه بهذه المقولة في نوع من التوبيخ كانت تطل هذه المقولة بقدميها ساخرة في وجه الولد الشاب. لقد قرر أن ينتقم من هذه المقولة شاخصاً بصره نحو

الأرض التي تحمل الدرب المزعوم، إنه لا يبالي بتوبيخ أبيه، فليس الأول والأخير. يتذكر كلماته: أنت لم تنجح لأنك لم تسر على الدرب، ولست مطيعاً لأنك لم تسر على الدرب، و...

لقد ضاق ذرعاً بهذا الدرب الذي يتهدده صباح مساء، قال: لابد أن أصل إلى نهاية الدرب لكن أيَّ الدروب أسير عليها، هل أبدأ بالطريق الذي يقسِّم القرية إلى نصفين من الجنوب إلى الشمال، أم آخذ طريق الجامع فالسوق فالضواحي القريبة من الوادي ثم هكذاً جنوباً، بعدها سأقف أمام أبي مزهواً وأقول له لقد سرت على الدرب وأحضر له شيئاً من نهاية الدرب، لتكن شجرة أو حجراً أو أي شيء، نعم.. أي شيء.

حمل معه خارطة صغيرة توضح الدروب (كان قد سرقها من مدرسته الفيصلية) نظر إلى ألوانها فوجد الرمادي يعبر عن تلك الدروب والأخضر عن الأودية والمزارع والأزرق.. لكن أين الأزرق، إنه لا يوجد إذاً لا يوجد ماء. لقد حمل معه زمزمية وأخذ قلماً أزرق وخط خطاً طويلاً في الخارطة التي حدد انطلاقته في زاوية

قصوى منها، قال: الأزرق ليس موجوداً إلا أني أحمله معي، إذاً هو موجود. ثم انتظر إلى طلوع الشمس وبدأ السير. مشى وحيداً في ساعات الصباح الأولى، وحيداً إلا من أصوات الصباح غير المفهومة.

قرر أن يطرد أي خوف يداهمه، قال: نعم. ليس معي سلاح، لكني أحمل أظافر قوية شكلها غير ظريف، لكنها لا تبخل بجهد حين اللزوم، ربيتها من خمسة أشهر، منذ أن طردني مدير المدرسة بسببها. سأعلمهم كيف يستفيد من هو مثلي من ما يملكه.

عندما بدأ السير لم يكن النظر إلى الخلف. لقد كانت هذه إحدى قراراته الصعبة، كان مولعاً بتوديع الأشياء بعينه قبل ذلك، فهو يطارد الشمس في مغيبها كأنما هناك أحد يلوّح له.

يظل يحدث نفسه بنهاية الدرب الذي يسلكه ثم سيعود إلى أهله وقد نجح في مهمته جاعلاً موت المقولة على يديه. عندما تلحُّ عليه هذه الأفكار يأخذ قبضته ويتلمس عضلات صدره وذراعيه ويقول: سأكون قوياً جداً.

مشى ذلك اليوم كله حتى حل الظلام، اجتاز مسافة لا بأس بها ، كان جاداً لدرجة أنه لم يطارد الفراشات التي كانت تعترضه وتغريه سابقاً بركض حلو ، ولم يقف أمام شجر الدوم بثمراته المفيدة بل ظل يرمقها قائلاً في نفسه: فيما بعد. كل تلك الهوايات يعدها ترفاً أمام مهمة رجولية يقوم بها. لتكن تلك الهوايات تحت وسادتي في البيت أو في حقيبة المدرسة، أما أنا الآن هنا لا أشبهني هناك.

خطر في باله أن كل الدروب لها نهاية كما هي الأشياء إلا أن اليأس بدأ يدب في نفسه في يومه الثالث، فالخبز والماء أوشكا على الانتهاء وهو كلما يخرج من واد يدخل آخر. بدأ يحدث نفسه بأن هذا الطريق ربما ليس هو الدرب الذي يتحدث عنه والده ، وفي هذه الحالة يكون أضاع الوقت والجهد والزاد : هل أعود إلى البيت ومعي شجرة أو حجر وأخبر أبي أنني وصلت إلى نهاية الدرب، لكن ربما يعرف كذبي ويظل يلحُّ عليّ بالدرب الذي سار عليه أحدهم ووصل.

بدأ يحدث نفسه بهذه المشاكل: المواصلة أو تغيير

الدرب أو العودة، قرر أخيراً أن يخلد للراحة ويكمل باقي زاده ثم يبحث عن ماء، بعدها يقرر القرار النهائي.

لم يجد كثير عناء في بحثه عن الماء تذكر مقولة: «إن الدروب التي تضل الخطا نحوها لا تؤدي إلى هناك. بدأ يقول بصوت مرتفع قليلاً إذا كنت لم أصل إلى هناك فأنا ما أزال هنا، أي أنني لم أتحرك وإلا ما معنى ذلك الكلام، لكن لابد لي من مخرج (لقد عقد العزم على تغيير الدرب) قال: من هذه النقطة إذاً سأغير الدرب فبدلاً من شمالاً سأسير جنوباً.

لقد كان إحساسه بالجهات يثير في نفسه اشمئزازاً لتلك المادة بمعلمها التضاريسي الوجه لذا كان دائم البحث عن الشمس.

حاول بعد قطعه مسافة ليست بالقصيرة اختبار شجاعته فبدأ يطارد الكلاب الضالة يرجم هذا، أو يفزع ذاك. ويلوح بعصا على الطيور المنتظمة على تلك الأشجار. فجأة وجد نفسه داخل متاهة من الشجر لا يستبين معها الدروب ولا شيء سوى ضوء الشمس يتلصص من خلف الأوراق كلص.

ما هذه الورطة.. كيف أبحث عن الدرب؟ كيف أخرج؟ أثناء ذلك وجد ريحانة بجانبه فقطف جزءها الأعلى فسقطت متخشبة. حظي تعيس حتى مع الشجرة ووجد شجرة موز حاول ارتقاءها، وما أن مد يده إلى إحدى موزاتها حتى وجدها تميل نحو داكن من اللون وتصبح مهروسة. هل حظي التعيس وصل بي إلى إفساد الطبيعة. إنني لم أفعل شيئاً فربما ليس حظاً نكداً، فليس الأمر سوى أن موزة رأيتها من بعيد صفراء نظراً لأشعة الشمس، وعندما اقتربت منها وجدتها داكنة ومهروسة، أما الريحانة فأظنها لم تشرب الماء منذ زمن ولذا عندما لمستها لم تكن سوى صورة ريحانة ليس إلا.

كان يعرف أن حظه ليس بالجيد عموماً إلا أنه لا يخجل من أي تبرير، وهو لا ينسى ذلك اليوم الذي ذهب فيه لزيارة صديق دراسة فرأى الصينية المعدة بالقهوة والحلويات آتية فقال كلمته الشهيرة (كأنك تواً أحضرتها من المصنع) بسبب لمعانها وجمالها طبعاً.. وبينما صديقه يتهيأ ليقول له (قل ما شاء الله) سقط هو والصينية ولم تفلح مساعيه لتفادي تلك السقطة حتى أن ولده خرج

على إثر ذاك الصوت. لم ينس نظرة صديقه تلك، وبعدها نُعِتَ بالعيان.

لقد استطاع تسلق إحدى الشجرات لكي يستبين الطريق الذي سرعان ما رسم له في ذاكرته خارطة، وبدأ بالنزول والتوجه نحو ذلك الدرب الذي أعياه البحث عنه. قال: لقد وجدتك أيها الدرب الهارب. تضللني؟ تضللني.. أضع قدمي عليك فتدخل خطايا الأحراش والمتاهات؟ لا لن تستطيع الفرار سأدوسك بكل قوتي حتى أطبع رقم جزمتي عليك ليتذكرني كل من يأتيك أو يدوسك مثلي.

درب لا تدوسه قدمي لا يصلح لمشي الرجال. لقد قال كلمته الأخيرة بكثير من الزهو بالنفس والاعتداد بنجاحه فاكتشاف الدرب جعله يتخيل أنه أحبط محاولة شيطانية لتضليله طبعاً مع مباركة من الدرب المعني.

لقد سار عدة أيام أخرى وفقد الكثير من كسله في الطريق. تذكر محاولات والده لإيقاظه صباح كل يوم وهو يماطل. تذكر التحجج بالتعب عندما توصله أمه إلى السوق.

إنه يعلم أن أمه وأباه قلقان لكنه فرح في نفس الوقت. إنه لن يعود إليهما ذاك القديم. بل يستتبع الدروب إلى نهايتها. ليعود طيفاً آخر بألوانه الزاهية.

تفاجأ عند أحد المنعطفات بلوحة غير واضحة الخط قد أكلت الشمس ما خُط عليها إلا الكلمة ما قبل الأخيرة قريبة الشبه من كلمة (نهاية...). لقد فرح كثيراً بهذه اللوحة فتأبطها وجعل يسير بعدها بشكل جنوني قائلاً هذه هي دليلي الأول على بلوغي النهاية (نهاية الدرب) لقد نجحت، وبقي أن أعزز نجاحي.

سأقول له: وصلت النهاية وهذه اللوحة معي، ويجب مواصلة السير بعدها حتى إلى نهاية النهاية.

ثم بدأ يغني كلمات فيروزية: أعطني النايَ وغنِّ. ولأنه لا يحفظ كلمات الأغنية ارتجل كلمات على نفس اللحن:

في النهاية لا تسلني   إنها رمـز الدروب

ونهاية النهاية.

كان شكله لا يدل إلا على متشرد فقد كل شيء

الجزمة والزمزمية والقميص. لقد بدأ يتساقط.. هل أصابه مس.. إنه يرقص ويغني بشكل هستيري ويضرب بيده في الهواء. أتراه يشتت غمامة حول عينيه.

من تتبعوا الطريق الذي سلكه وجدوا أشياءه مبعثرة على نفس الدرب وفي آخر الدرب جثة ممزقة واللوحة المعدنية التي حملها عند رأسه كشاهد قبر ليس واضحاً عليها سوى النهاية.

1419هـ

* * *

طلق المرزوقي

من مواليد (1967) (السعودية). نشر عدداً من القصص في الصحف.

مجرد نص

افترسني القلق، حاولت أن أغني فخانتني حنجرتي، رحت أتفرس في الأشياء التي حولي محاولاً تبديد الخوف الذي بداخلي.

الطاولة المسترخية أمامي صنعت من شجر الزان الفاخر، مطلية باللون الأحمر، استقر على سطحها لوح من الزجاج الشفاف المشطوف بعناية من الأطراف، وعلى الطاولة وضع مصباح قراءة عُمل من المعدن الأسود. الكرسي الذي خلف الطاولة صُنع من الخشب، له مسندان

خشبيان مقوسان متجهان ناحية الأسفل وظهره كُسي بالجلد الفاخر، الأسود، غرست به أزارير مستديرة الشكل، من نفس نوع الجلد كل أربعة تشكل مربعاً. كنت طفلاً، أمي لكزتني بنظرة غاضبة، أبي انهال علي بصفعات متوالية، جعلتني أترنح كعود خيزران. لا أعرف لماذا تقفز هذه الحادثة إلى ذهني كلما تلبستني حالة خوف.

في الركن الشمالي من الغرفة انتصب بحياد عمود من الرخام الأبيض، استقرت عليه آنية ورد صنعت من النحاس المحروق، لونها يميل إلى البني الداكن، غرست بداخلها وردتان بساقين طويلتين، الأولى حمراء مازال لونها ظاهراً رغم الشحوب منتصبة تغالب الموت.. الأخرى لم أتمكن من معرفة لونها.. ساقها انكسر تحت التاج تحديداً، وانكفأت أوراقها إلى الأسفل كانت قد ماتت تماماً، نوافذ الغرفة توارت خلف ستائر سميكة حمراء قانية، الجدران مطلية باللون الأبيض الكريمي الذي يشعرك بالبرد كلما أوغلت النظر فيه.

صوت الباب وهو يغلق أرعبني، انتصبت واقفاً.

الرجل ذاته الذي قابلته قبل عام يرتدي بزته العسكرية، تقدم باتجاه الكرسي الذي خلف الطاولة دفع الكرسي وجلس، غاص بداخله، كان قصيراً بشكل ملفت، لم أعد أرى منه سوى وجهه وكتفيه، لباسه نظيف، حول عنقه شارات حمراء وقطع من نحاس، وجهه جامد كأنه قدّ من ثلج.

استخرج ورقتين من درج مكتبه، ناولني واحدة وأخذ الأخرى عرفت أنها نسخة من الورقة التي معي، ثم شبك يديه على سطح الطاولة وقال بلغة آمرة: اقرأ.

انكببت على الأوراق:

(كانت بغداد أسلمت عينيها للسهاد، انحدرت بمحاذاة دجلة، استبد بي الحزن، فأسلمت فمي للأنين، الضجر كائن خرافي، أخذ يختال في زوايا المدينة، منذ أن ماتت أمي تجتاحني رغبة في البكاء، التفت إلى دجلة خيل لي أنه ساكن لا يتحرك. أمي قبل موتها كانت تمارس العويل كلما ضاع أبي في دروب المدينة، وكانت تجزم بأنه لن يعود).

استرقت نظرة سريعة إليه، استطلع ملامحه كان

وجهه متعطناً وقد غرس يده اليمنى في خده، فظهرت تجاعيد وجهه بوضوح، كان يحدق في النسخة التي أمامه.

رحت أقرأ بسرعة، وأدغم بعض الحروف (أمي تعجن الدقيق بالوجع في تنورنا القديم كانت النار تلفح وجهها الوديع، فتتقيها بطرف كمها المهترئ..).

قاطعني بعصبية، قال: أعد واقرأ بطريقة واضحة.

بدأ جسدي ينز عرقاً، وصوتي بلله الخوف، رحت أمط الكلمات.

(أمي تعجن الدقيق بوجع، وتدفنه في تنورنا القديم، كانت النار تلفح وجهها الوديع، فتتقيها بطرف كمها المهترئ، أبي أصاب قدميه الصدأ منذ أن أهين على قارعة الطريق).

عدلت من وضع جلستي، وضعت يدي على فمي احم احم احححححم.

ناولني كوب ماء دون أن يتكلم، أخذته، صار يرتعش في يدي، كرعت الماء دفعة واحدة، مازلت أشعر بالظمأ.

صمت برهة، أحاول أن أستجمع قواي.

قال: (تذكرت أن جيكور..) اقرأ من هنا...

نقلت بصري على الصفحة بحثاً عن بداية المقطع، قرأت ورحت أحز على نهاية الكلمات بأسناني.

(تذكرت أن جيكور تدثرت بالضجر، لملمت جدائلها وجلست على ضفة النهر، مدت قدميها الداميتين إلى الشاعر، الذي راح ينسل الشوك من قدمها بتؤدة).

قال بهدوء مخيف من هي جيكور؟

- مدينة عفواً قرية... قرية الشاعر السياب.

أشار بيده أن أكمل.

(حاصره الوجع وراح يرقص على قدم واحدة).

قف. قالها بصرامها: وتابع، لماذا قفزت بعض السطور؟

أعد.. أعد..

عدت لقراءة المقطع الذي تركته عمداً.

(أخذ الشاعر يضرب جذع النخلة التي أمامه، عبأ فمه بالنشيد:

مطر مطر مطر

وكل عام حين يعشب الثرى نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

حين فرغ من النشيد حاصره الوجع، فراح يرقص على قدم واحدة، حتى أوجعه التعب، انسل عائداً إلى المدينة)

باغتني بسؤال:

ما الذي تعنيه بهذه القصيدة؟

تصنعت الهدوء.

قلت لم أقصد شيئاً سيدي هذا يحدث كثيراً مع الناس.

قال بسخرية: وما الذي يحدث كثيراً مع الناس يااا سيدي؟.

- الحديث عن الجوع.

أضفت بلغة مستجدية، وبارتباك ظاهر: لا توغل سيدي في التأويل، وشعرت أني عاجز عن وقف خياله الجموح الذي سيطوح به بعيداً.

- يبدو أنك تمارس الهرطقة.

قلت بصوت تنقصه الثقة: لا والله يا سيدي أنا مواطن صالح لكن التأويل يحمل الكتابة أكثر مما تحتمل.

قال بلغة ساخرة دون أن تظهر ملامح الابتسامة على محياه:

كلام معقول رغم، أني أشك في صحته.

- القصيدة للسياب وليست لي، لم يعلق وأشار لي أن أكمل.

صوتي بدأ يضعف، ويخفت قليلاً (دفنت قدمي في ماء النهر، بصري مازال معلقاً في الضفة الأخرى، حيث منبع ضوء في البعيد، رحت أجمع الطين اللزج، وأشكل منه بيوتاً لها تفاصيل وجه أمي، كنت أصنع لزوايا البيوت أعمدة صاعدة إلى السماء، تشبه مآذن المساجد) تسارعت نبضات قلبي، والدماء أخذت تجري في أوردتي محدثة نبضاً هائلاً، العرق مازال يسح من جسدي.

بدأ المكان يتلاشى أمام عيني، والسطور بدأت تصغر وتتشابك مع بعضها البعض.

(خبأت رأسي بين ركبتي، تداعى إلى سمعي من

أعلى النخلة التي أجلس تحتها ، هديل حمامة تنوح، كان صوتها مزيجاً من العويل، والغناء، الناس يقولون، إن الحمام ينوح منذ ألف عام، أحسست بالفجيعة واعتراني شيء من الألم) السطور أخذت تتداخل، دعكت عيني بكلتا يدي، حاولت أن أستجمع شتات الكلمات، كنت أقرأ بصعوبة، جموع الناس تحدق في البعيد..) صرخ في وجهي: قف، ثم سحب الأوراق من أمامي وبدأ في استجوابي.



فـــاطـــمـــة الـــكـــواري

مـن مـوالـيـد 1957 (قـطـر). أصدرت مجموعة بداية أخرى (2000).

الرحلة الأخيرة

مر الوقت بطيئاً، ومثقلاً، بكم هائل من الأحاسيس المتضاربة والتوترات المتلاحقة ولحظات من الترقب والحذر، وبعض من أصداء الذكريات رسمت ملامحها بدقة في مخيلتها، لم تشعر بوقع خطوات بناتها مندفعات نحوها وهن يحاولن إخفاء خيبة أمل، أمل وقف شامخاً في أعماقها يهدئ من روعها ويطمئنها بعودته سالماً، شعرت بكيانها يقع من علو شاهق عندما عانقها حفيدها بيديه الصغيرتين قائلاً:

- أحبك كثيراً، وأحب خالي سلطان.. وتابع في دهشة واضحة:

- جدتي.. أين هو؟..

وشهقت والدته وتعالت شهقات أخرى يخالطها نحيب لم تعد تعي ما يدور حولها، وما يدور داخل أعماقها، وبشعور اختلطت فيه الإرادة واللاإرادة احتوت حفيدها بين ذراعيها وأخذت تقبل وجهه وتقبل فيه وجه سلطان.. أصبح الخوف راسخاً في خلاياها، ينهر فيها صلابتها.. يمنعها بقوة وقسوة من معانقة الأمل.. الأمل في عودة سلطان من رحلته.

كانت رحلة، مجرد رحلة تعوَّدها ومجموعة من رفاقه، شدته رحلات البر ومطاردة الأرانب البرية بحثاً عن الانشغال الوقتي والهروب من الملل والفراغ والانصهار في وهج المغامرة.

تجمعت النساء حولها، وضباب كثيف من الحزن غلف زوايا المسكن.. أحاط الجمع بهالة من الدهشة، الحقيقة المرة، تدحرجت وأصابت قلبها بهلع شديد ونيران الشوق استعرت قبل أن تتقن حقيقة أنه الفراق الأخير، وجاء صوته الحنون من عمق الذاكرة:

- لن أتأخر.. كما ليلة البارحة.. لا تقلقي.. سأكون هنا قبل منتصف الليل.

وتخيلت وجهه الحبيب يطل، واختلطت الذاكرة بأشياء مريرة، وألف وجه معزياً، ضاقت بهما حدقة عينيها كم من يوم مر وهي لا تستطيع أن تعي، والوعي في جسدها خدرته إبر الطبيب، ولكن ذهنها يأبى التخدير، يأبى كل المسكنات، الألم اشتد حتى وصل عنان السماء، حفر باطن الأرض والجسد النحيل يرتعد خوفاً، وبكاء وملاك الحب يهز أوصالها، يملأ بالسكينة فؤادها ويردد قولاً هنئت روحها لسماعه:

- سلطان حملناه بأيدينا الكريمة إلى أعلى.. إلى حيث النعيم الدائم قري عيناً يا أم سلطان واهدئي..

ارتاحت لهذا القول الذي تردد كثيراً منذ رحيله، في صحوها ومنامها.. ارتاحت لهذا الإحساس وأغمضت عينيها لتحتفظ بأكبر عدد من صور الذكريات التي تحمل كل تحركاته وكل كلماته وكل أشيائه، مازال صوته يداعب مسامعها:

- أحبك يا أمي وأعدك بأن لا أتأخر.

وبرعشة فراق مسعورة تفتح عينيها من جديد، تنادي بناتها، تدعوهن للاقتراب، يقتربن تحتضنهن، تطفئ بعضاً من أشواقها إليه.. تمتزج دموعهن بدموعها، والتنهدات تمخر الأفئدة، وتنحسر الأمنيات والفراق المر يلهب مشاعرهن.. صرخت بأعلى صوتها صرخة هستيرية هزت سكون الحزن وهدوءها الهش:

- لماذا.. لماذا تأخرت يا سلطان.. سلطان يا قرة عيني وروحي التي أحيا بها.. سلطان.. سلطان..

تعالت أصوات نحيبهن مع صوتها المخنوق بعبرات البكاء:

- الله يرحمك يا.. يا أخانا وحبيبنا.

كلمات ممزوجة بالأسى، ترددت على شفاههن..

- إنا لله وإنا إليه راجعون.

الغصة أكبر وأكبر من أن يستوعبها العقل (اللهم لا اعتراض على مشيئتك).

قالتها أخت سلطان الكبرى وهي تحتضن والدتها وبصوت متحشرج:

- أمي أنت مؤمنة فدعي اتكالك على الله.. الموت

مصير كل البشر ويكفينا إيماناً قول الله تعالى ﴿**يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية، فادخلي في عبادي وادخلي جنتي**﴾.. خبأت رأسها بين يديها ولسانها يتمتم بأنه لا حول ولا قوة إلا بالله، ثم رفعت يديها عن وجهها الذي خبأته في محاولة يائسة للتظاهر بالصمود وهبت قائمة من على الأرض، كيف خطت خطواتها كيف وصلت إلى غرفة الحبيب الغائب، لم تشعر بكل ذلك حتى الذاكرة الوقتية منهارة، رمقت أشياءه وعيناها تفيضان بدمع غزير.. اقتربت من المشجب.. أمسكت بثوبه وغترته آخر ما بدل من ملابسه وضمتهم إلى صدرها وهي تأخذ نفساً عميقاً، تشم رائحته الحبيبة وبعض من حسه بقي عالقاً بغرفته، روحه المرحة، مداعبته، شقاوته المحببة، قفشاته الصبيانية، ملامحه الضاحكة، مواعيد نومه وصحوه.. كل هذه الأشياء كيف ستكون بدونه؟ أحلامه من سيكملها؟

ارتمت عاجزة عن تخيل الحياة بدونه على سريره.. أجهشت بالبكاء وهي تردد:

لن يحتضنك سريرك.. سيكون فارغاً.. كما الحياة

ستظل فارغة.. لن تأتي تقبل جبيني في الصباح.. أو في المساء كعادتك دوماً.. وكما اعتدت من فرح الدنيا، الصباح والمساء وكل الأوقات الآتية لن تضمك بين دفتيها، كنت تملأ حياتي بالبهجة والسعادة والفرح والنور، لي أحلامي الخاصة بك، أريد تحقيقها، زوجة وأولاد أرى فيهم طفولتك، أرى فيهم امتداد اسمك واسم والدك الذي شل الحزن تفكيره وأتعبه الانتظار عند عتبة المجلس، أبى قلبه أن يصدق أنك انفصلت عنه، أبت أحاسيسه التأقلم مع الفراق، فراقك أنت وإنه لن يراك أبداً تقف بجانبه كعهده دائماً بك.

أنت أمله الوحيد، وخوفه الشديد دائماً عليك، ولأنك الامتداد الوحيد له.. رفاقك كل يوم يلتفون حوله يعزون والدك فيك ويعزون أنفسهم، وأخذت نفساً عميقاً يحمل ألماً مضاعفاً وشوقاً لرؤيته جارفاً يخطف بين الحين والآخر هدوءها وبعض من سكينتها.. خطت نحو الباب وأقفلته على أشيائه، المساحة التي تركها سلطان في حياة والديه شاسعة نشعر بها تمتد مع أحزاننا وفراقه خنجر مزق أفئدتنا، آلامه ستمتد كلما لاح وجه سلطان في أزمنة الرحيل والنسيان.

أحـــــمـــــد عـــــلـــــي آل مــــريــــع

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

كائنات. . . .

كائنات كثيرة تفترش الأرض، وفوق المنضدة، وعلى الكرسي المجاور. تنتشر في الهواء، تملأ الأفق، تحجب عين الشمس. تأملها أكثر، فرك عينيه وتذكر أسطورة «عقلة الإصبع والأقزام».

«كان عددهم سبعةً. هؤلاء الأقزام يتزايدون، يتناسلون في أرجاء المكان، ويتقاطرون عبر ثقوب الزمان».

أزعجته قذارتهم. قهقهاتهم كأنها إبرٌ موقدة تخترم

جسده النحيل. أخذ يلوح بيديه، ويشيح بوجهه ذات اليمين وذات اليسار. كان لغطهم يرتفع. بدأوا يتحلقون مفتونين حول كل شيء، ويظهرون عابثين فوق كل شيء، يبتلعون هواء الغرفة، وأصواتُ تشظٍ حادّة ترجِّعها الجدران. أطل برأسه من النافذة، كانت الشوارع تكتظ بهم. بدت المدينة وكأنها تزفُّ هؤلاء المشوهين!

أحدهم بلا رأس لكن مخالبه طويلة صدئة متسخة. آخر بدين لا تظهر قدماه، ويجثم كرشه على الأرض. ثالثٌ له جسم نكرة، لا شكل له، ولا لون، تميّزه من رائحته النتنة! رابعٌ له ثمانية أرجل كالأخطبوط: يحرك أرجله بخفة ويديرها بكفاءة بالغة. شدت انتباهه إحدى أقدامه، كانت بشعة ذات تجاويف لتفريغ الهواء. يبدو أنه كان يستعملها في الصعود على أكتاف فرائسه، أو يتسلل بها إلى أعتى المعاقل. وخامس تلتهم عيناه وأذناه جسده، وسادس يحمل دواةً بلا حبر، وسابع يتأبط كتابًا بلا أوراق، وثامن له نظارة ضخمة تسيخ في وجهه لكن بلا زجاج! وتاسع يدلق الفضلات من جوفه ويدفعها بلسانه.. وعاشر شرهٌ يسرق كل ما تقع عليه عيناه

الجاحظتان؛ حتى الألقاب ينتزعها ، ويزرعها في سترته. أحدهم ينسج أكذوبة سودا ء متداخلة الخيوط، وآخرون ينطرحون حولها يقتاتون عليها. جمع نفسه الشاردة، حاول أن يُعبِّر كل ما رأى، وتمتم في سرّه:

«كائنات قذرة، تملأ كل أمكنتي، تستغرق كل أزمنتي، تعبث بكل حاجاتي. الآن عرفت لماذا كنت أجتهد فلا أجد ؟! وأزرع فلا أحصد؟».

وقع في نفسه أن يفتك بهم:

«هم كثير، كثير، يكفي لإبادتهم جميعاً مبيدٌ حشري. إنهم حشرات مؤذية، متلونة، لها وجوه الناس، وقامات البراغيث، يلبسون مثلنا، يتكدسون حولنا، يخطفون سما ءنا، ينتهبون مقاعدنا، يستحوذون على أسمائنا.. ويقهقهون! لا، لا، بل سأسكب عليهم مطهِّرا مركزاً كما أسكبه في المرحاض. إنهم يخشون الطهارة. المهمة أصبحت سهلة الآن، أصبحت أراهم بعيني رأسي».

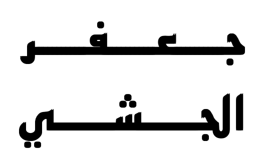
ردد بصوت خفيض:

«يالها من كائنات حقيرة، مزعجة! رائحتها المنتنة

تسدُّ أنفي. طعمها المرّ يسكن حنجرتي وصدري، كائنات فضولية! »

نهض مذعوراً، نفض الوسادة، عرف أنه كان يحلم. ملأ رئتيه بالهواء النقي حاول النوم بارتياحٍ هذه المرَّة. حمد الله على أنه رآها على حقيقتها، ولو لمرّة واحدة في حياته!





من مواليد (1964) (السعودية). نشر عدداً من القصص في الصحافة المحلية، يعد لإصدار مجموعته الأولى.

قصص قصيرة جداً

نضوج

يوم زار قريتنا موسيقي مشهور.. كان حاذقاً، حتى أنني بهرت به وتخيلت نفسي سلماً موسيقياً بين أنامله.. أبديت إعجابي به لأبي فأجابني بأنني مازلت صغيراً.

ويوم آخر زارنا رياضي سجلت سمعته أرقاماً قياسية.. تشبثت به وصارت هوايتي للرياضة مرضاً لا سبيل لشفائي منه، علم أبي بالأمر فزاد في توبيخي.

كبرت عدة سنوات وطوى النسيان الصفحات المتكلسة لهواياتي السابقة، حتى فاجأنا فنان سريالي بزيارة أشيع أنها ستطول، وكنت قد قرأت عن الفنون وتأثيرها في نمو الحضارات ولأن لبعض أصحابي نزعة فنية، فقد التحقت بركبهم، ولم أدع لأبي هذه الفرصة ليرميني بالسفه.

كنز

حافظ عليه طول شبابه وتشبثت به كهلاً وعندما تضعضعت قواه وصارت خطواته أثقل من طفل يحبو أرادوا انتزاعه منه لكنه قذف به نحو مكان قصي من قلبه.. أخرجوا خناجرهم ليستلوه منه في الوقت الذي كان يلفظ أنفاسه الأخيرة.

دخان من غير نار

شفتاك... خدودك على شفير التوهج.. صدرك نابض يتسلق فتحة الفستان بثقة عمياء.. يستقر شامخاً، يستفز عيوني البلهاء.

ينفلت المارد من ضوضاء العتمة، يعلن العصيان.. نبضات سادرة تسبقها أنفاس.. دقائق معدودة مصطبغة بلون الصبر.. صهيل متوثب.

تخرجين وتتركين رماد الفصل الأخير وأبقى معفراً على أديم القلب.

كعكة ليست للأكل

كانت الكعكة من الكبر بحيث أنني لم أتمكن من التهام حتى ربعها. رمقتها بأسى. فكرت في استغلال ما تبقى منها.. فتحت درج المكتب واستخرجت فرشاة كان أخي قد تركها منذ يومين.. غمستها في فم الكعكة ورحت أخط بعض السطور المتناسقة فوق السبورة التي ثبتها أخي لتعليم أولاده فيها.

في تلك اللحظة فقط قهقه صديقي الذي تجاهلته تماماً، قلت له بحنق:

- أنت لم تتناول منها شيئاً حتى الآن، أنت لم تجرب طعمها بعد.

مجاناً

طموحه كان تحطيم الرقم «مليار» وحين شارف على الوصول كان أبناؤه يقودونه على كرسي ليوصلونه لمثواه ما قبل الأخير.

نكوص

ستندمين...

كان صادقاً في قولته التي كانت خلاصة تجاربه، فقد رجعت إلى منزله بعد شهر واحد من.. زواجها!



سـعـد الـعـتـيـق

من مواليد (1950) (السعودية). نشر عدداً من القصص في الصحف. مجموعته الأولى تحت الطبع.

قطار الخامسة والعشرين

وهو في مقعده الأخير من قاطرته، يبحث في وجوه الركاب عن لوحته المنتظرة. بين يديه ملزمة أوراق الرسم، وقلم الرصاص.

حين يجدها، يفرد أجنحته، ينطلق بأفكاره وخيالاته متجاوزاً سرعة قطار الخامسة والعشرين، ليصبح بعد دقائق، من العثور عليها، في معزلٍ عن صخب المسافرين، واحتكاك العجلات الملتهبة بمعاناة السفر، وضربات المكابس اللاهثة للوصول، وإنذارات القطار

بالصفير المدوي، للقرى الواقفة حاملة حقائبها منذ سنين على ضفتي السكة!!

في هذه الرحلة، تقطع عليه طقوس بحثه، فراشة ملونة في عمر ابنة الجيران التي ملأ بحديث رفرفتها ملزمته السابقة.. حطّت الفراشة بجناحيها تحت قدميه تعبث بعلاقة حقيبته المدسوسة كالعادة تحت المقعد، لتكون قريبة منه بأوراقها الظامئة، وأقلامها الندية.. يبتسم للفراشة فتطير ساحبة وراءها ألوان الطيف.. تخترق الممر الضيق بين المقاعد، تتجاوز وجوهاً تعرف بعضها، ووجوهاً ألصقتها الغربة بزجاج النوافذ الباردة، بين متهيئة للهروب وأخرى مارست الهرب.. عادت الفراشة لتلعب.. أمسكت بجناحيها امرأة محتجبة بالسواد، لها قمر يشف بريقه من وراء سحابة صيفية ممطرة.. بين مقعده ومقعدها، ما يمكّنه من سماع ما تقوله للفراشة:

- ما اسمك؟

- ..... وأنتِ؟

- .....

تبسَّمت الفتاة فتطايرت بتلاتٌ حمراء من شفتيها.

اقتربت من أذن الفراشة تُسرُّه إليها..

- عـرفـت اسـمـِك.. اسـمـِك، أقـول اسـمـِك.. الجُوووو...؟؟!!

قرصت الفتاة مبتسمة خدي الفراشة، ثم عادت لتمسك بجناحيها حتى لا تطير..

رفعت رأسها إليه لتلقي نظرة خجلى عابرة، ثم عادت للفراشة تسألها:

- كم عمرك؟

زمّت الفراشة شفتيها وحرّكت كتفيها..

- وأنتِ؟

رفعت الفتاة يديها، فتلألأ بياضها في ليل عباءتها.. أفردت من كل يد أصابعها الأربعة، وثنت واحداً..

- كم هذه؟

- واحد، ا ثنان، ثلاااااااااااثة، أررررربعة، خمسة، ستة، سبعة، ثمانية: ثمانية.

- وهذه؟

بعدما أفردت بقية الأصابع..

- عشرة.

- كم عمري إذاً؟؟

- قولي أنتِ.

- ألم تتعلمي الجمع؟ ثمانية عشر.

- أنتِ كبيييييييرة!!

- بل صغيرة.. مناسبة جداً لمن هو في الخامسة والعشرين!!

همست كل فراشات القاطرة في أذنه..

سرح في كونه قرأ مرة، أن السن المناسب بين الفتى والفتاة هذان العمران.. عاد همس الفراشات يسأله: هل وجدتها؟

- اللوحة؟

- لا، الزوجة!!

- الحلوة في الروضة؟ صحيح؟

- وأنتِ؟

- أوه.. أنا باخلّص ثانوية وبعدين ادرس في الجامعة.

- الجـامـعـة؟ وأنـا مـثـلـك بـادرس فـي ا..... لـ.... جـ....ااااااااااااامعـ.............ـة.

وتفلت الفراشة جناحيها من يد الفتاة لتغيب بين المقاعد.. ويظل ممسكاً بلوحته، مزهواً بكل ما عرف عنها.. يتمنى لو أتم رسمها على حين غفلة من الفتاة، والفراشة، وجميع من في القاطرة.. تمنّى لو قبّل الفراشة على جبينها، فلولاها لما كان بعض اللوحة بين يديه.. سوف يتحلّق عليه زملاؤه في مرسم الكلية صباح الغد..

* * *

- ما أجملها.. ليتك أتممتها!!

- أين رسمتها؟!

- من الخيال، أم من الذاكرة، أم من الواقع؟؟؟

أجاب:

- من الواقع الجميل المحاصر بالأسلاك الشائكة!!

- ماذا تعني؟

- كان برفقتها رجل تحدثه بعض الأحيان.. كان بجانبها، على طرف المقعد..

- زوجها؟ ابنها؟ أبوها؟ أخوها؟ قلْ يا رجل..

- أكان كبيراً؟.. وهي كم كان عمرها.. يبدو من اللوحة أنها صغيرة!!

- ألم يلحظ الرجل أنك كنت ترسمها؟!!

همس إلى نفسه بصوت يسمعه الجميع، وعيناه تنظرا إلى بعيد:

- كان ينظر إليّ من خلف نظارة معتمة، وكنت أتراجع خائفاً بعد كل محاولة التقاط لمساحة ظل أو نور في ذلك الوجه الجميل.. لم أنظر إليها، ولم أستطع أن أغض بصري عنها.. كنت أقول لنفسي ربما وجدتها أخيراً، فكيف لا أنظر إليها؟! لكنني كنت أرجّح أن يكون الرجل زوجها...!

كان يتكئ في جلسته بقبضة يده اليمني على عصا سوداء ثمينة، لابد أن تكون كذلك.. تدرون؟ خمس ساعات ولم أتبين أكان ينظر إليّ أم كان ينظر إلى العصا؟! خيّل إليّ طوال الطريق أنه كان سيفلق جبهتي

بعصاه تلك إلى فلقتين.. لا أظنه كان سيفكّر في ثمن العصا، فالمسألة مسألة شرف.. تدرون؟ لو كنت مكانه لفعلت ما حسبته سيفعل بي..

- ها ها ها ها.. وبعد ذلك؟؟

- ليتني نظرت إليها بما يكفي.. فقد تكون هي، هي.. صدقوني لم أتمكن من النظر إليها ملياً.. كان في مواجهتي مباشرة طوال الطريق، وعيناه حائرتان فيّ..

- والفراشة التي تحدثت عنها؟

- لم تعد ترفرف بعدما أمسكت الفتاة بيد الرجل، وأغلقت الملزمة، والقطار يحبو للمحطة مجهداً بعد سفر طويل.. تصدّقون؟ لم تزل أصابعي ترتعش!!



صالح بن عبدالعزيز العديلي

(السعودية). أصدر رواية، نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

أنا لن أنام هناك

الباب مِنْ هنا ؟

نعم!!

قفزت من مقلتيه دمعة.. اتجهت مسرعة نحو صدغه الأيسر، يا ابني هؤلاء رفضوا طلبي.. ركلوني بأقدامهم لم يرحموا شيخوختي.

صابر بن يحيى، أنا، قالها. ابتسامة أسى اعتلت شفتيه، قطرات من العرق أخذت طريقها إلى ذقنه.

الشمس تعلن بقاءها فوق رأسه، ولمدة طويلة..

هـل هـناك شـيء أحـتـمي بظـلـه مـن هـذه الـشـمـس المحرقة؟

هل يعره أحد انتباهه..

«مسكين هذا الشيخ» قالها أحد الجالسين بجوار النافذة التي يطل منها حارس المبنى». إن من يريد أن ينال شرف الاستجابة، لابد أن يتلقد كل تاريخه الطويل..

أريد أن أدخل..

تفضل..!

قال صابر بسخرية:

الغترة الحمراء والعقال الأسود المدور «آه يا هو مملوح».

كم ساعة لنا هنا؟ استدار شاب رث الثياب، أجاب:

ثلاث..

صابر بن يحيى شيخ طاعن في السن.. يجر وراءه ثمانين عاماً، أنفق أواخرها في الجهاد أمام مكاتب

الموظفين، استبدل قهوته الصباحية بفرز الأوراق المخصصة لكل مصلحة حكومية..

واستطرد ابنه الذي لا يقل عنه هيئة، بأنه كثيراً ما تورط في ورقة تسديد ظناً منه أنها ورقة صرف.

ويضيف بأنه دائماً - وبرفقته - يخرج بعد أن يصلي الفجر ممتطياً الطريق الصحراوي صوب المدينة.

«الإلحاح» هو الطريق الوحيد للوصول إلي الهدف، مسلَّمة آمن بها صابر منذ أن أدرك سهولة تجاوز القوانين، ومنذ أن أدرك أن «لا» عما قليل ستصبح «نعم» ثم أن جهامة الصحراء، وقسوة الطبيعة رسمت على حاجبيه كل معنى للصبر، ومنحته قدرة عظيمة على الوقوف في وجه المصاعب، فهو لا يبالي - أحياناً - في شتم مسؤول، أو السخرية من موظف عادي، أو الوقوف أمام مصلحة لمدة طويلة.

في داخل المكتب، وعلى طاولة خشبية، أراد صابر أن يختبر ذاكرته، حدق في وجه أحد الموظفين الذي انتصب على مقعد متواضع.

أنت فلان بن فلان؟

لا ، ولكن أنوب عنه.

زم شفتيه، وأجال نظره في الجالسين، وقال بصوت حاد:

لا ، أنا أريد فلاناً..

يا عمي.. إنه لم يأت بعد، ماذا تريد منه؟

استدار إلي الوراء، وأخذ يتمتم.. لا أريد شيئاً.. لا أريد.. شيئاً.. استرخى على الكرسي المقابل، جلب من ذاكرته ذلك الحادث الأليم الذي راح له ضحية زوجته وطفلاه..

ردد أحد المراجعين بصوت خافت:

لا يدرك الشيء في الدنيا بلا تعب..

نعم.. نعم.. وفي الآخرة أيضاً، قالها وابتسامة حزينة تفرد شفتيه، نعم.. لا يدرك الشيء.. في الدنيا.. بلا تعب.. بلا تعب..

«صح لسانك يا خوي».

هذا الموظف سيعدني بعد شهرين، لكني سأخرج في

الحال، لآتي في الغد، نهض بتثاقل، سحب أنفاسه بقوة...

احتضان الليل لقرية صابر الصحراوية لا يبقيه لحظة واحدة خارجها فهو لا يتخلى عن الاستمتاع باجترار ذكريات طفولته وشبابه كل ليلة مع من قال إنهم ذهبوا.

- إلى أين؟

منهم من واريته بيدي هاتين، ومنهم من هجر القرية منذ زمن بعيد.. ولم تردني أخباره..

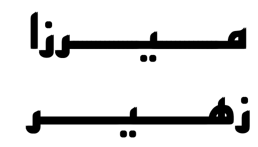
وعندما يريد أن يحصل على متعة أكثر من الحديث، فإنه لايفتأ يذكر زوجته.. التي يعيرها من أواخر حياته جل وقته في الحديث عن مناقبها، ومعاملتها له، ولأولاده، لكنه لا يملك إلا أن يرسل دمعة اتضح لطريقها خط ارتسم بشكل متعرج حتى مؤخرة ذقنه.

الشمس تجري مسرعة نحو الغروب والنهار لايزال يحزم حقائبه للهروب من وجه الليل.. يرفل صابر بسيارة صغيرة «وانيت» إلى جانب ابنه - الذي لا يجيد غير قيادة السيارة - متجهة نحو الطريق الصحراوي..

شيء من الانتعاش يسيطر على حركاته داخل

السيارة، قهقه بصوت عال.. نعم.. لقد رفضوا طلبي.. ركلوني بأقدامهم.. يا ابني.. لم يرحموا شيخوختي..





من مواليد (1953) (البحرين). مسرحي. نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات،

جامع العلب الفارغة

الساعة الواحدة ظهراً، رجل حافي القدمين، رث الثياب، الشقوق الواضحة على وجهه تدل على أنه في الخمسين من عمره. غير أنه خفيف الحركة، يجري بسرعة، يلهث من آثار التعب. ينتقل من قمامة إلى قمامة، باحثاً عن العلب الفارغة، وهو يحمل في يده كيساً كبيراً يضع فيه العلب. اندفع بسرعة كالأسد المنقض على فريسته. كاد أن يصطدم بحشد من المصلين، الذين خرجوا من المسجد بعد انتهاء صلاة الجمعة. لم يسلم على أحد منهم. كانت عينه ترصد تلك العلبة

الفارغة، التي شربها أحدهم ورمى بها إلى القمامة. أسرع والتقطها قبل أن يلتقطها غيره. كان يدرك أنه ليس الوحيد، الذي يجمع تلك العلب. مرت بجانبه إحدى السيارات الفخمة، كان يقودها أحد الآسيويين. رمى السائق علبة فارغة بعد أن شرب محتواها. كادت العلبة أن تقع على وجهه، لكنه التقطها بسرعة كالعصفورة التي تلتقط الحب. أطال النظر في السيارة حتى اختفت عن الأنظار، ثم قال في نفسه: «آه لو كنت مكانه أسوق تلك السيارة الفخمة!».

اشتدت حرارة الشمس وأخذ العرق يتصبب منه وهو يجمع تلك العلب، رأى ظل شجرة من بعيد، أسرع وجلس يتظلل فيء تلك الشجرة، أشعل سيجارته التي حصل عليها في أحدى القمامات أغمض عينيه قليلاً، سرح بأفكاره، تذكر زمانه الماضي عندما كان يعمل في الميناء. كان في عنفوان شبابه، مفتول العضلات، قوي البدن، اشتهر في القرية بقوته، وعدد اللغات التي يعرفها. اكتسب تلك اللغات من خلال عمله في السوق. لم يعرف كتابة اسمه، لكنه يجيد التحدث بتلك اللغات. تذكر تلك البنايات الشاهقة، الملاهي الليلية وقاعاتها

الكبيرة المملوءة بالحضور، الموسيقى الصاخبة، التي تصاحبها أحلى الفرق والأنغام.

(آه لو كنت أعمل هناك، لاستطعت أن أسرق تلك العلب الفارغة كما يسرقها غيري ويبيعها في السوق، لقد ارتفع سعر المعدن هذه الأيام. أصبح الكيلو ضعف السعر السابق كما سمعت).

صحا من غفوته على صوت سيارة دهس سائقها العجلات بسرعة، وأحدثت صوتاً، أفزعته من غفوته، تحسس الكيس فوجده في يده. لابد من مواصلة العمل حتى المساء. واصل عمله في البحث في تلك القمامات عن العلب الفارغة، وهو ينتقل من مكان إلى مكان. في المساء عاد إلى منزله، استقبلته زوجته التي كانت جالسة بجانب ابنتها المريضة. آلمه ذلك المنظر، استطرد محدثاً نفسه، كنت أعرف أنها مريضة، ولكن ماذا أفعل؟

وضع يده على جبهة ابنته، رأى الحرارة قد اشتدت بها، أسرع وحملها وذهب ينتظر الباص في المحطة. لقد تأخر الباص كثيراً، أخذ يسخر من تلك العلب، ويسخر ممن صنعها، والتجار الذين يبيعونها ويشترونها. ماذا لو

حدث شيء لابنتي؟ من سينقذها؟ عاد إلى المنزل في ساعة متأخرة من اليوم الثاني قبيل الفجر بساعات، تسرب شعاع من نور ليبدد ذلك الظلام. استيقظ مبكراً، وأخذ الكيس متوجهاً إلى تلك القمامات؛ للبحث عن العلب الفارغة. لابد أن أسرع لألتقط تلك العلب قبل أن يلتقطها الصبية الصغار. سوف أسبقهم، اندفع بسرعة البرق ينتقل من مكان إلى مكان. كان التعب واضحاً عليه، فلم ينم كثيراً ليلة البارحة.

كان الجو أشد حرارة من اليوم الذي سبقه. عند فترة الظهيرة كانت الشمس محرقة. لم يستطع أن يتحمل تلك الحرارة. كان يلهث من التعب، وهو حافي القدمين. مد يده ليتناول تلك العلبة، إلا أنه أحس بثقل في يده، وكأن وخز إبر ينساب من رجله إلى جسمه. أراد أن يحرك يده فلم يستطع. أخذ يتمايل، ثم وقع على تلك القمامة. كانت زوجته وأبناؤه في انتظاره، إلا أنه لم يعد ذلك المساء. لم يشعر أحد بموته إلا عمال البلدية، ثم شاع خبر موته في القرية.



فـــاضـــل عـــمـــران

مـــن مـــوالـــيـــد (1975) (السعودية). نشر عدداً من القصص في الصحافة العربية.

كف الجسر

إنه هنا بجانب بوابة الجسر العميق، حيث المركبات الملونة تمطر فوهة الجسر، ينسل من رافعته العتيدة.. يرسل نصف جسده العلوي للداخل ويبسط ذراعه ليلتقط كيس الخيش الذي اعتاد أن يضعه فوق رأسه تلافياً للهيب الشمس.. يصفق الباب، وعلى بعد خطوتين.. حيث الإطار المملوح.. يسند ظهره مفترشاً نعليه الجافين ويطرق ساكناً فيبدو للعابرين ككائن خرافي يطل من خيمة صغيرة.

الشمس هنا لا ترحم، تحكم أشعتها بشدة حول كل شيء.. فتتفجر الأجساد ينابيع ناضحة، تبحلق في الوجوه بأقصى أشعتها محيلة الثياب اليابسة إلى شلالات مالحة، والسحنات الطرية إلى سحب رمادية تكشف تضاريسها بشكل ملفت.. أبو ليلى تحدى كل ذلك، شوته الشمس حتى استوى العظم.. نزف جسده حتى تخشب، وتفتقت الدمامل في مؤخرته التي ما عادت موجودة أصلاً بل خلفت دائرة عتيقة طفحت فوق ثوبه.

«أيا ليلى.. أحدهم يحتاج لنجدة..».

صاح حارس البوابة فور إغلاقه لسماعة الهاتف.

انتصب الشبح الرابض سريعاً.. أدار العجلات.. وغاص في بطن الجسر ليقف عند سيارة فغرت غطائها الأمامي وبجانبها وجوه يابسة تنتظر الفرج.. لحظات وعاد لبوابة الجسر حيث كان وكما كان تماماً سوى بضع لطخات حديثة متناثرة على ملابسه، وانتفاخ طفيف في جيب بنطاله الأيمن.

قد يحدث هذا المشهد مرة في اليوم، وربما يتكرر

مراراً حتى لا يكاد يملك وقتاً ليتسريح فيه، أو قد لا يحدث أبداً لعدة أيام، وأحياناً يحدث بمجرد أن يرفع أبو ليلى يديه نحو السماء وصورة «ليلى» بنت الخامسة عشرة تتجسد أمامه.. كل ذلك مرهون بما يجري فوق صهوة الجسر الكبير.

* * *

إنها وحيدة أبويها ديدنها ذرع الطريق المؤدية للمدرسة الحكومية خمسة أيام في الأسبوع، يتعفف فضولها من النظر خارج هذا الخط، بشعور أو بلا شعور هي تطبق مقولة يكررها والدها «من يتمعن في الأدنى يسقط على وجهه.. ومن يحملق في الأعلى تنكسر رقبته»، ليلى لا تنظر سوى لنفسها.. لا تشعر إلا بسلوك «ليلى» ولا ترى سوى فستانها وحذائها وقصة شعرها ولا تعلم إن كانت نبيلة زرقاء الدم، أو تصنف ضمن طبقة «الرق».

قدر لها أن تجهل العديد من الأمور مثل الفقر والجوع والحرمان واليتم وكذلك الثراء والبذخ والموضة والتخمة والشهرة.

يحدث أن يتمزق فستانها المدرسي في الوقت الذي ينسلخ إطار سيارة عابرة للجسر، وأن تحتاج لحذاء جديد فيجمح مقود باتجاه سور الجسر ليعلق به، وكم من حادث شنيع وقع أثناء نيتها الإقدام على قرار حاسم يكلف مالاً.. وتنهمك وسط دوامة الحياة في حين تولول الشمس على جسد والدها المقيم عند بوابة الجسر.

«.. هذا المشروع ضروري لاجتياز المادة في نهاية السنة».

رددت المعلمة وهي تخط الأروقة في الفصل برتابة آلية، وأضافت:

«على كل طالبة أن تحضر مواداً وأدوات كافية وتبذل ما في وسعها لظهور مشروعها بأكمل صورة، أما التهاون فليس له مكان في فصلي».

لم تعتد ليلى على أنشطة بهذا الحجم، ولم يسبق لها أن خاضت مشروعاً مدرسياً بهذه الكلفة، كان حديث المعلمة يشق آذانها بشراسة، وتتصاعد من رأسها العديد من علامات الاستفهام.

خرجت من المدرسة وقد عشعشت المحاضرة في

صدرها ككابوس ثقيل لازمها طوال الطريق.. فتحت باب منزلها.

رن الهاتف.. رفعه حارس البوابة:

«أبا ليلى.. أحدهم يحتاج لنجدة..».



نــورة بــنــت ســـعـــد الأحـــمـــري

(السعودية). صدر لها مجموعة انعتاق (2003).

الحقيبة

حين عودتي بصحبة والدي من الخباز، رأيت محلا جديدا به حقائب مدرسية. كنت أتوق إلي حقيبة جديدة، بعد ثلاث سنوات من استخدام حقيبتي التي أحملها. لقد بان عليها القدم ووضحت ألوان الخياطة. كلما اهترأ جانب منها، قامت والدتي بخياطته، حتى لا أحظى بأخرى جديدة. لفتّ انتباه والدي إلى المحل حتى ندخل إليه. كدت أطير من الفرح حين دخلنا المحل، أملاً أن أحظى بواحدة جديدة أياً كان شكلها. المهم أن أعتق أذني

من تعليقات زميلاتي في المدرسة، فهن دوماً يعيرنني بأني فقيرة جداً.

أخذت أقلب ناظري بين الحقائب ذات الألوان المختلفة، وأبي مستغرق في الكلام مع صاحب المحل في حديث عابر.. كم كلف المحل؟ وهل هناك زبائن؟... وقع اختياري على إحدى الحقائب ذات اللون الكحلي، المزينة بالعلم الأمريكي على الأطراف. أخبرت أبي أني أريدها. نظر إليها، وكأنه يقول لن أشتريها، ولكن سأستفسر عن قيمتها.

لقد فهمت ذلك من تلك النظرة التي لا أجهلها أبداً، فقد باتت حدتها تحرق حقول الأحرف على لساني فتصبح كلماتي رماداً داخل جوفي فابتلع الصمت. تناولها وأخذ يقلبها، والسواك بين أسنانه، ثم سأل صاحب المحل عن ثمنها. أتت الكلمات على أذني كالصاعقة عندما قال بـ 18 ريالا فقط. نظر أبي إليه وقد احمرّت أذناي من الخوف. شعر البائع بارتعاش جسدي الصغير واستشعر فداحة المبلغ في تصور أبي، عندما أعادها إلى مكانها وقال بحدة: «دعها هنا حتى يأتي العيد».

ضحك البائع وقال: «إنها جميلة يا سيدي، ومن

أجل هذه الصغيرة سأبيعها لك بـ 15 ريالاً». زاد أبي إصراراً على جموده وتعنته في رفض الشراء، وازددت حسرة وألماً على ضياع أمنيتي الصغيرة. خرج أبي وهو ممسك بيدي وكأنه يجر خيطاً رفيعاً به من الأمنيات القليلة، فيقطع الخيط ولا أحد يشعر به سوى من كان يحمل هذا الخيط. سرت مطرقة الرأس، أنظر إلى سواد الطريق الذي أسير عليه، وأتساءل كيف يحظى هذا الطريق الأسود بالعناية من الكثيرين، وهو جماد لا يقدّر ما يفعل به أو من أجله، وأنا الإنسان لا أنال شيئاً حتى أقدم الشكر!

تداخلت حلقات سوداء أمام عيني، واتصلت ببعضها لتكون تحت قدمي أرضاً صلبه قاسية أسير عليها، فغدوت أضرب الأرض والسواد بخطى سريعة. وصلنا إلى المنزل، وأبي يحمل الخبز الحار كحرارة قلبي. ناوله أمي لتفرغ من إحضار الطعام، وأنا أنزوي في ركن تلك الحجرة أتجرع الأسى. شعرت بالحسرة تذيب فتات السعادة إن وجدت، غدوت أتلوى من العذاب، فقررت الانتقام من أبي.

أثناء تناوله للطعام مع والدتي، تسللت إلى الحجرة

المجاورة، التي يضع فيها ملابسه وما تحوي من أشياء. أقلب وأفتش، وأخيراً وجدت ما أريد، محفظة المال، فتحتها بيد مرتعشة وأنا أتصبب عرقاً. شعرت بخوف عارم يهجم علي دون سابق إنذار. أتراجع، أعيد المال، تقفز إلي أذني كلمات زميلاتي «سعاد مسكينة فقيرة، أعطوها بعض النقود لتأكل» تتردد في أذني «هاك خذي». تندفع يدي بقوة إلي المحفظة وأخطف 10 ريالات، وأعود أدراجي، وقد عقدت العزم على شراء الحقيبة.

لم أعرف النوم تلك الليلة. لم أجسر أن أغمض أجفاني، فقد اختلط الخوف والانتقام، فأوقعاني في صراع مرير. كنت أتساءل هل ستقطع يدي؟ غدوت أتصور مشهد يدي مقطوعة فأتحسسها من هلعي. أحاول أن أبدد ذلك الاستفهام بالنفي؛ لأقنع ذاتي أنها من حقي، وأني لن أعبث بها، بل سأنفقها فيما أنا بحاجة ماسة إليه. أظل أتقلب على فراشي حتى الصباح دون أن أنام. تأتي والدتي لإيقاظي:

- سعاد، هيا انهضي، قومي للصلاة. لقد طلعت الشمس.

كنا نعتمد في صلاة الفجر على النور وشروق الشمس، حيث لم يكن لدينا ساعة ندرك بها الوقت. أبعدت الغطاء، وأنا مثقلة بالهم. توجهت إلى دورة المياه وأنا أتساءل «هل سيقبل الله صلاتي وأنا مجرمة أعتدي على الغير بالسلب؟» ظللت في صراع كبير لا يعلمه إلا الله. كنت أشعر بثقل ذلك النهار بين الطالبات وتلك الدروس وأنا جامدة كأحد الكراسي، لا أبدي حراكاً. لم أكن متجاوبة مع محيط المدرسة ذلك اليوم. كنت أشعر برغبة في الصراخ المتواصل. انغمست في تفكيري حتى حانت لحظة الخروج، ويالها من لحظة للحسم والانتقام من أبي. ها هو يمثل أمامي بتقاسيمه الصارمة ونظرته المرعبة وسواكه الذي غدا علامة مميزة له. أسير فأشعر أن الطريق يطول بي، ولا يحمل معي همي، فأضطر إلى حمله وحدي.

أصل إلى محل الحقائب. أقف بالخارج أنظر إليه بفرحة ممزوجة بهلع. يراني البائع، فينادي:

- تقدمي. ماذا بك؟ هل عدل أبوك عن قراره؟ وكأنه يدفعني إلى الشراء والإصرار على المضي قدماً إلى ما جئت من أجله.

- نعم. لقد حضرت من أجل اختيار واحدة، ولكن أرخص قليلاً.

- وكم معك؟

- 10 ريالات.

- لا بأس. لدي ما تريدين. تقدمي واختاري ما تشائين.

أتقدم وأقلب نظري فأحتار، يلمس البائع حيرتي فيساعدني على الاختيار.

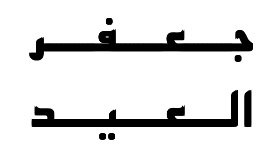
- ما رأيك بهذه؟ هي نفس الحقيبة التي رأيت مع والدك، لكنها أصغر حجماً.

- أعطني إياها.

أخرج وأنا فرحة جداً. فجأة أجد أبي أمامي، وقد كشف مخططي الإجرامي. يخطف الحقيبة ويلقي بها على صاحب المحل ويصرخ به: «أين النقود»؟

يقف البائع مندهشاً من ردة الفعل، وكأنه يقول «قد يكون زوج والدتها»!

* * *



من مواليد (1961) (السعودية). نشر عدداً من القصص في الصحف.

قصص قصيرة جداً

دمعة

توفرين غذاء العصافير، تلوحين بقرص الخبز للدجاج، وتنشدين الجوعى في حديقة الحيوان.

وعندما تأوين إلى الكوخ لا أحد يمسح الدمع من عينيك ولا أحد يدفئ الساقين المتعبتين ذلك ليكون العناء شديداً والثوب أجزل.

أخوّة

جميلة، الساقان مملوءان، الطول فاره والبشرة وردية ناعمة الملمس، صوتك أنعم من الكمان، القامة مستوية والأنف طويل والنظرة كلها شموخ.

لا يستوي كل هذا الجمال ومسحة الحزن التي تبديها ، قالت:

- لا طعم للحياة من دون البحر.

حكيم

في الشارع، بدا لي الرجل مشغولاً بأمر ما قال لي:

- تعرف ما حدث لي بالأمس؟

- لا.

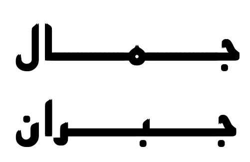
- الحق انقلب إلى باطل، والباطل إلى حق، (وأردف) لقد قامت القيامة وأنت نائم.

لم أجد عندي ما أجيبه فبادرني:

- إلى متى تظل سادراً في هذه الحياة (وغاب بسرعة).

ثلة من الحرس تمر من أمامي.. هل رأيت المجنون الذي نفتش عنه، قلت رأيت حكيماً مر قبل لحظة.





من مواليد عام 1975 (اليمن). يعد لإصدار مجموعته الأولى.

ليالي هلال الحزينة

كل أصابع الفرح كانت تشير باتجاه هلال في تلك اللحظة التي كان خيال جسده الجميل يظهر عند تقاطع شارعنا الموحش ويقترب ذلك الجسد قليلاً قليلاً حتى يكتمل وضوحه لنا..

كان يمشي بهدوء غريب وكأنه يخشى أن يخمش سطح الأرض بقدميه فيغير معالمه..

ولهلال حقيبة جلدية متوسطة الحجم تنتشر على

سطحها عدة ثقوب وبعض النتوءات وكانت تلازمه في ترحاله. وتمتلئ تلك الحقيبة عادة بأوراق وبمذكرات ظل هلال يكتبها على امتداد سنوات إقامته على تلك المساحة من الأرض، ونحن لا نعرف منذ متى يسكن هلال معنا فنحن نشعر بأنه يسكن معنا منذ زمن بعيد.. يبتعد عنا أحياناً ولكنه دائماً ما يعود.

وعندما كان يعود من مدينته الحالمة كنا نلحظ عليه وقد تغير شكله واكتسى حلة صافية من بهاء ونور ونتساءل فيما بيننا ما الذي تفعل به تلك الحالمة حتى يعود إلينا منها وهو بهذه الهيئة.. وكان ما يلبث أن يمر أسبوع وتتعاقب عليه ليالي صنعاء الباردة حتى يتآكل جسده ويعود نحيلاً بلا هوية وبلا ملامح كأن الشوق كان يأكله إلى مكان ما.. إلى كائن ما.. إلى قلب ما.. لا ندري عن كل ذلك شيئاً!!

وبعودة هلال يتغير كل شيء، ويعود للأشياء شكلها الطبيعي، وتبدو أجمل مما كانت عليه، تُسقط السماء رذاذاً ناعماً يغسل المباني والطرقات ويجعلها لائقة كي تستقبل هلال عند وصوله حيث كنا نخرج في حشد كبير كي نستقبله حاملين لافتات قماشية كتبنا عليها..

«أهلاً.. أطيب قلب في العالم..».. «هلال أحسن واحد..».. «كلنا هلال».

وتعزف فرقة الحي الموسيقية معزوفات الحب لقائد الحب..

وهلال يسكن في ركن حزين بغرفة بائسة بداخل رواق طويل يضم مجموعة من الغرف يسكنه عدد لانهائي من الطلبة والمهاجرين والعمال.. وحالما كان يستقر في ركنه الحزين كنا نتجمع حوله نقضي الليل كله في بعثرة الكلام في كل اتجاه.. يطول الليل بنا على صوت فيروز ليذهب كل منا في اتجاه ويظل هو وحيداً في ركنه الحزين..

كان دائم الحزن وكأنه قد أبرم معاهدة أبدية معه ولا تسمح له تلك المعاهدة بأن يقتني الفرح حتى وإن وجده ملقياً عند الباعة المتجولين المتناثرين في أنحاء هذه المدينة أو كأنه كان يعتقد بأن الفرح مصيبة عظمى لا يمكن أن يرتكبها.

وعندما كان الفرح يقوم بجولته الصباحية المعتادة في شوارع حارتنا كان البائسون من سكان الحارة والرواق والمباني المجاورة يخرجون جميعهم لمصافحته واحداً

واحداً، إلا هلالاً.. كان في نفس تلك اللحظات يسارع إلى إغلاق باب غرفته ويتأكد بأنه أغلق النوافذ بشكل جيد بحيث لا يسمح للفرح أن يتسلل من خلالها وبعدها يهرب إلى فراشه ملقياً على جسده كمية كبيرة من الأغطية وكأنه يستحق آخر أمل أو احتمال ضئيل في أن يرى وجه الفرح.. ولكن بعد أن يتأكد من أن الفرح قد غادر المكان وبأن الجيران قد عادوا لغرفهم ومنازلهم كان يسارع لفتح نوافذ غرفته ثم يهمس لأحد المارة والعائدين من مظاهرة مصافحة الفرح ويسأله كيف كان شكل الفرح هذا الصباح!!

كان يغرق في صمته بشكل دائم، ولا يبوح لكائن ما بما يختلج ويدور في صدره.. كنا نعلم بأنه يبكي مثلنا لكننا لم ننجح وحتى الآن في أن نمسك به وهو يرتكب جريمة البكاء. هكذا اعتدنا على تسمية البكاء جريمة.. فعندما كنا صغاراً علمونا، بأن البكاء عيب كبير وبأنه ليس من صفات الرجال فصدقنا تلك الأكذوبة الكبيرة) وحتى اللحظة وأنا لازلت أسأل والدي ما العلاقة بين العيب والبكاء ولكنه لا ينطق بإجابة..

ولهلال عادة قديمة يمارس فيها الكتابة بصمت

عجيب. ويبدو وهو يكتب كلماته كأنه يمارس صلاة من نوع خاص.. ولا أحد يعرف ماذا يكتب أو لمن يكتب، فقد كان لا يسمح لأحد منا أن يقترب من أوراقه.. كان يكتب بدافع مجهول لا يعرفه، أو كرغبة جامحة في الصراخ كمحاولة يائسة لكسر حالة الحزن الشديدة التي تحلق عليه دائماً.. أو كمحاولة بكاء صامتة على شيء ما كان يتسرب من بين أصابعه. المهم أنه كان يكتب بشكل دائم ومنتظم وكأنه كان يتحاشى عقاباً سماوياً سيقع عليه إن هو توقف عن الكتابة..

لم يكن هناك أحد من سكان هذه الأرض لا يحب هلال.. كل الأشياء كانت على علاقة حميمة معه.. وعندما كانت الهموم تعصف بنا كنا نتسلل إلى غرفته.. نطرق الباب فيفتحه لنا ويستقبلنا بقبلته المعتادة وتضيق الغرفة بكل ذلك العدد فنضطر أن نخرج ونشكل طابوراً منظماً وندخل إليه واحداً بعد الآخر كي نشكو إليه همومنا بينما ينتظر الباقون أدوارهم في الخارج..

يتحدث إليه أول الداخلين ويبدأ باكياً.. لقد أخبرتك يا هلال لكنك طيب القلب لم تصدقني عندما أخبرتك بأنها لا تحبني وبأنها تعرف آخرين غيري.. لقد كانت

تتسلي بي وبمشاعري وأنا صدقتها.. وها هي الآن ترمي بي كحذاء قديم مستهلك. وينهي كلامه وخرج ليدخل الذي عليه الدور.. ويبدأ حديثه:

«يا هلال... يا صديقي.. غداً ينتهي الشهر وصاحب الغرفة ينتظرني كي أدفع له إيجار الشهر وإيجار الشهر الماضي ويبدو بأن والدي قد نسي بأن له ابناً ترك قريته وجاء ليكمل دراسته.. ماذا أعمل؟! ساعدني يا صديقي!! ويخرج ليدخل آخر...

■ لم أكن أعلم يا هلال بأن الأمور ستتطور إلى هذه الدرجة.. تصور بأني أصبحت أحبها.. كم سيضحك عليّ أصدقائي عندما يعرفون بأني أصبحت أحب معلمتي، لكن الخطأ ليس خطئي.. لماذا يأتون بفتاة أجنبية جميلة بل خارقة الجمال كي تقوم بتدريسنا.. ليس الذنب ذنبي إذاً.. هل أنت معي!!

ويتبعه زائر آخر....

■ هلالي الحزين، لقد ضاق الحال بي لم أعد أدري ما يجب علي فعله، أولادي في القرية بدون مصاريف وأمهم تهددني بالطلاق وهنا لم يعد الحصول على العمل بتلك

السهولة التي كانت تتم في الماضي.. وفي القرية لا يقدرون ذلك كل الذي يهمهم هو المال.. لا يهم من أين يأتي.. المهم أن يأتي لهم.. صدقني يا عزيزي لقد فكرت في الموت عدة مرات (استغفر الله..) ويخرج..

ويدخل بعده آخر الزائرين...

■ أيها الهلال.. سأحكي لك حكايتي ومشكلتي وهمي الكبير.. أربع سنوات وأنا أدرس في الجامعة وأنت تعرف ذلك، وخلال هذه الفترة لم استطع فيها التحدث مع فتاة بشكل طبيعي.. ما إن تأتي فتاة لتحادثني حتى يركبني الارتباك وأصاب بالتلعثم ويبللني العرق وبعدها أطلق ساقي للرياح. وهذه هي السنة الأخير وإذا ما انتهت دون أن أتخلص من عقدتي فسوف ينتهي عمري دون أن أستطيع محادثة أية فتاة.. ساعدني أرجوك.. ويخرج وبخروجه يعود للغرفة هدوؤها ويستعيد هلال حزنه ويبدأ في ترتيب أوراقه..

ويدير شريطاً لفيروز ومعها يسافر بعيداً بعيداً نحو ليالي مدينته الحالمة..

ويبدأ في البكاء..

أغسطس 1997م

أيمن عبدالحق

من مواليد عام 1972 (السعودية) يعد لإصدار مجموعته القصصية الأولى.

طابورُ الصَّباح

في فناء المنزل الصغير، وفي كل يوم مثل هذا الوقت تجلس، تفكر، تُنقل بصرها بين الرديمة وشجرة الجوافة وبين الألعاب الملقاة على الأرض. الكل في هذا البيت يذهب حيث يشاء إلا هي. لكنها تذهب إلى مكان لا يصل إليه أحد وتهيم أكثر مما يهيم غيرها، لكن في مساحة لا تتجاوز ظل شجرة الجوافة. تسافر بها الأفكار إلى يوم لن تنساه، كان ذلك قبل خمس سنوات وهي في

العاشرة من عمرها. لقد أحست بكل جبال الدنيا تتراكم عليها، وذلك المرض يفترسها بكل ضراوة وبأس. لم تتذكر في ذلك اليوم إلا أنامل أختها الكبرى وهي تدثرها بشرشف مهترئ... وذلك الشجار:

- أنتِ السبب، إهمالك هو الذي أوصلها لهذا..

- أنا أم أنت من كان يسوف؟! هل نسيت، لقد شغلتك البليلة والبطاطا عن أهم شيء في حياتك.

- إنها لقمة العيش، والأطفال يتجمعون في الحارة في هذا الوقت..

تذكرت ذلك وهي الآن تجلس وقت العصر، الوقت الذي يخرج فيه أبوها لبيع البليلة و«الحَصَمْ» على أطفال الحارة عند باب المستوصف..

- «سلمى، قومي يا بنتي ذاكري دروسك».

بعد خمس دقائق، كانت تجلس على الأرض تفترش الكتب والدفاتر وقدماها تمتدان كخصلتي شعرها بعفوية وبلا نظام..

وفي الصباح تكون هي الأنشط. تستيقظ قبلهم وتتجهَّز للذهاب إلى المدرسة قبلهم، لكنهم يذهبون

قبلها. واحد فقط من إخوتها يذهب في نفس وقتها. تنتظره بالخارج...

- (عبده) هيا بسرعة، تأخرت على الطابور..

إنها تعلم تماماً ماذا يعني لها الطابور، لكنها تصر على حضوره.

منذ ذلك اليوم المشؤوم وهي الوحيدة التي تجلس في طابور الصباح بأدب واحترام. تراقب (حنان) ذات الكعب العالي والمريول المحزَّق و(أريج) وهي تمزح مع إحدى الطالبات وسط صيحات المدرِّسة الذي يأتي من خلال الميكروفون:

- (حنان) و(أريج) ابقيا مكانكما بعد الانتهاء من الطابور.. كل ذلك يحدث يومياً مع تغيير في أسماء الطالبات.

- (عبده) لقد تأخرنا، عليَّ أن أقرأ حكمة اليوم.

دائماً يتأخر (عبده) ويتركها تتأمل جارها الذي يدرس في الثانوية القريبة من الحارة، تتأمله بإعجاب وهو يراقب تلك الهيفاء التي تمر يومياً في موعد خروجها. كل يوم ينتظرها ذلك الشاب الوسيم ويُمَتِّعْ

بصره بقامتها الممشوقة ومشيتها الأنيقة. هي تنظر إليه وهو ينظر إليها.. إلى تلك الهيفاء..

«آه ماذا سيعجبه فيَّ وأنا الـ...

كل الثمار عندما تنضج ستجد من يقطفها إلا أنا».

- يا الله يا (سلمى).. أوف يقولها متضجراً.

لقد حَفظَت هذا الطريق، حفظته بأحجاره وأشجاره ومساحات السِبخ التي ترتمي على جانبيه. كل شيء على مايرام إلا شيئان.. المطبات والغبار المتطاير من كفرات السيارات.. يسرع بها أخوها إلى بوابة المدرسة ويسلمها للخالة (مكّية) ويتركها تذوب في غابة من العباءات السوداء.. ويذهب.

«أما الآن فمع حكمة الصباح والطالبة (سلمى).. تتقدم إلى منصة الإذاعة وهي تدفع عجلتي مقعدها إلى الأمام وتمسك الميكروفون: «لا يأس مع الحياة ولا حياة مع اليأس»...

1419/7/21هـ



أمين علي آل سماح

من مواليد 1977 (السعودية). ينشر قصصه في الصحف والمجلات.

ياسمين

نهضت من نومها مفزوعة، أسرع والدها إليها، هدأ من روعها، أخذ يتلو عليها المعوذتين. حدثت أباها عن رؤيتها. فقالت:

- أبي رأيت في المنام كابوساً: كأني أسيرُ في طريقٍ على جانبيه شمعتان مضيئتان، فجأة لمحتك تلوح بيدك لي وبعدها اختفيت. ثم كأني مع إحدى صديقاتي. تمسك حبلاً هي من جهة وأنا من جهة أخرى. أحسست أن الحبل

سينقطع أردت أن أخبرها بانقطاع الحبل. لكن تفاجأت بانطفاء الشمعتين. فجلست من نومي مفزوعة.

أخذ يرتل عليها آيات من القرآن ثم قال لها: إنها أضغاث أحلام. أمسكت بيد أبيها وقالت: والدي. ابق معي فأنا خائفة.

أخذ يقص عليها بعض القصص حتى استسلمت للنوم. قبل أن يتركها قبّل جبينها ورحل.

وفي الصباح جلست من نومها ارتدت ملابسها وأعدت أدواتها المدرسية ثم توجهت لمدرستها.

ياسمين طفلة في السنة العاشرة من عمرها تسكن في حي (الناصرية) في خلدها آمال تسعى لتحقيقها. يدها سخرتها للرسم. ترسم الطبيعة لكن أي طبيعة تلك التي ترسمها؟ إنها الطبيعة الحية الخلابة، فهي تختزن ما تبصره من صور حية قد التقطتها عيونها. مضمونها معاناة الطفل العربي ومأساته في جميع بقاع العالم، تمزج هذه الصور بخيالها الخصب فتنساب من ريشتها لوحات إبداعية، فكأنها تقوم بتحميض فيلم قد التقطته بكاميرا عجيبة.

في هذا اليوم لم يعلم أحد أن الحرب دقت ناقوس

الخطر وكشرت عن أنيابها. صفارة الإنذار تقرع أجراس الحرب الطاحنة. فتنطلق الناس من أماكن عملها هاربة إلى ملجأ تلجأ إليه. التلميذات بدأن يهربن من فصولهن والخوف يلاحقهن. بينما هن كذلك توقفت ياسمين فلقد تذكرت أنها نسيت كراسة رسمها. رجعت فصلها أخذت تبحث عنه في درجها. وجدته، أمسكت به وضمته إلى فؤادها. أحست بدفء ينساب لجسدها. فطالما رسمت فيه مشاعرها التي لا يمكن أن تعبر بها بلسانها. أخذت تتأمل لوحاتها.

اللوحة الأولى

بحر أزرق اللون وسماء صافية وطيور النورس تطير بحرية.

اللوحة الثانية

حَمَام لونه أبيض يرفرف بجناحيه في السماء حاملاً أوراقاً خضراء.

اللوحة الثالثة

طفل فلسطيني على جبينه عصابة كُتب عليها (القدس لنا) وهو قائم يصلي في المسجد الأقصى.

وبينما هي تتأمل لوحاتها اخترق أذنيها صوت قنابل الحرب. أفاقت من سكرة أحلامها، أمسكت كراستها وألقت نظرة على فصلها حدثته بصوتٍ حزين:

- ربما يا فصلي العزيز لا أعود فتراني مغطاة بكفن الشهادة. أطلقت صرختها بقوة:

- وداعاً.... وداعاً.

وخرجت بسرعة وعند وصولها لبوابة المدرسة استوقفتها وصية والدها.

- عندما تخرجين من المدرسة انتظريني ريثما آتي.

تأملت شوارع المدينة وجدتها مضطربة دخاناً يتصاعد. وطائرات تقصف المباني، اشتد بها الخوف. فأخذت تجري نحو يمين المدرسة. لكن عند وصولها للمنفذ تفاجأت بأنه مدمر لا يمكن المرور منه حاولت أن تجد مخرجاً لكن لم تستطع وبعد محاولات من هنا وهناك استطاعت أن تجد مخرجاً ضيقاً يمكنها العبور منه فعبرت. وفي أثناء عبورها اصطدمت مندهشة مذهولة بأجسادٍ مهشمة في كل ناحية. أشلاء موزعة. أعضاء مقطعة.. يد.. رأس.. رجل..! قد دارت عليها رحى

الحرب حتى طحنتها. وفي تلك الزاوية طفلة نصف جسدها غزته الأحجار. وفي زاوية أخرى شاب أكلته النيران فصيرته رماداً يتضوع منه عطر الشهادة.

أحلام زميلة ياسمين في الفصل والمنافسة الوحيدة لها في التعبير عن المشاعر لكنها عبرت عنه بفن آخر، كتابة الخواطر، تمنت لو أن هذا العالم الأخرس يسمع صدى كلماتها.

نفد صبر أبي ياسمين. قتله الانتظار. فجأة توقفت الغارات الجوية. اغتنم الفرصة للبحث عن ابنته. ارتدى ملابسه وخرج. جسده يزحف والوله ينبض في قلبه. حسبته الطائرات جندياً فرشقته بالرصاص، جسده أصبح مسكناً للرصاص، حاول النهوض لكنه تفاجأ بحملة أخرى من الرصاص. قضى نحبه شهيداً مظلوماً، من غير أن يودع ابنته، تركها في هذه الحياة؛ لتعيش اليتم والفراق.

لازالت ياسمين وأحلام تفتشان عن ملجأ. رجلاهما توقفتا من لهيب الشمس المحرقة. وكأنهما يسيران على قطع من الحديد المنصهر. وبعد مسافات من المشي وجدتا

ظلاً يظللهما من لهيب الشمس، وصلتا فخرتا من التعب أسندتا رأسيهما إلى الجدار، شيئاً مغطى، شدهما الجوع والظمأ إلى معرفته. كشفت ياسمين الغطاء فصرخت مفزوعة، جسداً شبه متفحم. رمى الخوف الفتاتين إلى الجهة الأخرى والرعب جاثم في قلبيهما. تحدثت ياسمين:

- لا مفر لنا يا أحلام من هذه الأجساد فهي قطعة من الأرض.

قالت أحلام وقد مدت جسدها النحيل:

- دعيني أطلق كلماتي المختبئة في فؤادي:

(الجدران بائسة، الطريق مليء بالكآبة

نور الشمس بدأ يهرب، الصمت لا مكان له

الناس أخذت تتناحر على الماء والغذاء

الجوع ....، والعطش يهدد بالموت

الأمن مكبل بالقيود، والأجساد تتقاذف إلى الموت

الأرض تقول: اكتفيت من الأموات)

أحست أحلام بأن الأرض تدور وتدور. لكنها أكملت قذائف كلماتها أخذت ياسمين تجش بالبكاء والأنين.

فؤادها لم يعد يحتمل رؤية تلك المشاهد الأليمة، وطنها تحول إلى بحر من الدم تسبح فيه الأجساد الذابلة. صرخت ياسمين:

تباً للحرب... تباً للحرب ما ذنبنا نحن الصغار؟ إذا كان ذنب الكبار أينك أيها التاريخ؟، لتسطر بقلمك أفظع ما صُنع بهذا الوطن.

لم يستطع أبو ياسمين الخروج من المنزل، بدأ خوفه يزداد شيئاً فشيئاً أصبح يعاتب نفسه ويلومها.

لِمَ تركت ياسمين تخرج؟ لماذا؟ ليتني كنت أعلم أن الحرب ستزحف اليوم:

الويل لك أيتها الحرب الدنيئة. لا أظنك تعرفين الأطفال ولا الشيوخ ولا حتى الجماد حقاً لا تعرفين أحداً. خر إلى الأرض رافعاً كفيه والدمع ينهمر منه كالشلال:

- إلهي أنت تعلم أن ليس لي في هذه الدنيا سوى ابنتي ياسمين. فأعد لي ابنتي يارب.. يارب... لا تخيب أملي.

وها هي ياسمين تحاول اجتياز تلك الأجساد التي أصبحت صدأ في ذاكرتها. فلم تجاوزها إلا بشق

الأنفس. فمرة كادت أن تسقط على جنبيها ومرة كادت أن تعثر بتلك الأجساد. فرت من تلك البقعة وهي تركض. سمعت صوتاً ممزوجاً بالبكاء.

- النجدة ياسمين... ساعديني.

توجهت إلى الصوت رأت جسداً أصابته الجراح. قالت ياسمين:

- أحلام! ماذا أصابك؟

- إنها الحرب.

- هيا معي لنهرب فلا أمان لنا.

- لا أستطيع النهوض ساقي.

كشفت عن ساقيها فوجدت دماً ينزف كالميزاب لا يتوقف.

- إذاً ضعي يدك على كتفي.

وأخذتا بالهروب.

(كأني في يوم الحشر. الظلم تلاشى، والعدل قائم بسيفه. كأني طير فوق السحاب) يا ياسمين إني أ... م... و... ت.، و.. د.. ا... عاً.

- لا تقولين يا أحلام هذا. غداً ستشفين وتكتبين أحلى الكلمات للوطن وأنا أرسم أحلى اللوحات للوطن وننافس أقوى المنافسات.

فجأة شهقت أحلام. صرخت ياسمين:

- أحلام... أجيبيني.

جسد بارد وعينان مفتوحتان والمسكون بارز فيهما. خرجت ياسمين من ظلها أخذت تهيل على رأسها التراب وهي تصرخ:

(أحلام ماتت وأودى غصنها النظر

وقبلها مات فينا العزّ والظفرُ)

ماتت المنافسة الوحيدة. ماتت الكلمات. أخذت ياسمين تجري في الأزقة:

ماتت المنافسة الوحيدة. ماتت الكلمات. أخذت ياسمين تجري في الأزقة:

- أحلام ماتت... تركتني أحلام.

وبينما هي تجري سقطت في مياه ملوثة من بقايا الحرب فدخل في عينيها عدواً لا تعرف. أخذت تئن.

- عيني.. عيني..

سمع أحدهم استنجادها أسرع إليها وأخذها إلى أقرب مستشفى. أدخلها على الطبيب. بدأ الطبيب في علاجها. بعد سويعات أفاقت من نومها وهي تنادي:

- أين أبي؟ أين أنا؟

كان الطبيب بجانبها طمأنها على صحتها. سألته:

- متى سيزال عني هذا الضماد الذي على عيني أيها الطبيب؟

أخفض رأسه وصمت.

- أخبرني أيها الطبيب.

- للأسف فقدت بصرك.

- لا... لا... لا يمكن مستحيل!!!

وبقيت ياسمين على مسرح العالم إنموذجاً من ثقال رحى الحرب الضروس.

* * *

إصدارات قصصية

● تهدف هذه الزاوية إلى التعريف بالإنتاج المطبوع للقصة القصيرة في الجزيرة العربية من أجل التوثيق وتسهيل الوصول إلى مصادر نشره وتوزيعه. ففي كل عدد من **الراوي** سنحاول أن نقدم ببليوغرافيا عن عدد معين من المجموعات القصصية المنشورة حديثاً. ولذا، فإننا نهيب بالأخوة مبدعي هذه الجزيرة أن يرفدوا مكتبة **الراوي** بما لديهم من مجاميع قصصية حتى نساعد على تكريس الاهتمام المتزايد بالإبداع القصصي.

مـحـمـد الحـضـيـف - السعودية

* غوانتانامو
الرياض: دار البراء.
2003 ، 89 صفحة.

مـحـمـد الحـضـيـف - السعودية

* ديمي.. حب أول
الرياض: دار البراء.
2003 ، 119 صفحة.

محمد المنصور الشقحاء – السعودية

* الحملة

جـازان: نـادي جـازان الأدبي.

2002 ، 64 صفحة.

أمـيـرة المحـسـن – السعودية

* وجع في الداخل

بـيـروت: دار الـكـنـوز الأدبية.

2002 ، 88 صفحة.

فــهــد الــمــصــبــح - السعودية

* الزجاج وحروف النافذة

الرياض: جمعية الثقافة والفنون

2002 ، 55 صفحة.

فــارس الـهـمـذانـي - السعودية

* شارع الثلاثين

الرياض: جمعية الثقافة والفنون.

2003 ، 115 صفحة.

عبدالله عبدالمحسن الشايب – السعودية

* لا شيء أحسن
بيروت: دار المحجة البيضاء.
2002 ، 104 صفحات.

الـراوي (12)، شـوال 1424هـ ديـسـمـبـر 2003

الــراوي AL RAWI

الإدارة: حي الشاطئ – جدة

فاكسميلي: 6066695

FAX: 6066695

ص.ب: (5919) جدة (21432)

Tel: 6066122 - 6066364

P.O. Box 5919 Jeddah 21432

E-Mail:alrawi98@hotmail.com

رقم الإيداع 18/3596

محتويات العدد

1- تنشر الراوي الإبداع القصصي لكتاب الجزيرة العربية.

2 - تنشر الراوي النصوص الحديثة غير المنشورة في مجموعات قصصية.

3 - يخضع ترتيب النصوص والأسماء لاعتبارات فنية.

صوت الراوي

ضيف العدد(*)

عبدالله سالم باوزير

السيرة الذاتية

- تاريخ الميلاد: الثامن من ذي الحجة، 1357هـ/ 30 مارس 1938.
- مكان الميلاد: غيل باوزير/ محافظة حضرموت. الجمهورية اليمنية.
- المؤهل الدراسي: المرحلة المتوسطة/ المعهد الديني.
- نشر أول قصة في صحيفة الطليعة بالمكلا/ حضرموت في ديسمبر 1961.
- عضو اتحاد الأدباء والكاب اليمنيين.
- توفي يوم الأربعاء 22 شعبان 1425/ 6 أكتوبر 2004.
- مجموعاته القصصية:
  - الرمال الذهبية (1965)، الطبعة الثانية (1982) (قصص ومسرحيات)
  - ثورة البركان (1968)، الطبعة الثانية (1983)
  - سفينة نوح (1981)

- الحذاء (1987)
- سقوط طائر الخشب (1991)
- محاولة اغتيال حلم (1999)

● من كتبه الأخرى:

- يا طالع الفضاء (1995)
- أيام في بومباي (1998) (في أدب الرحلات)
- استعادة الزمن المفقود (2003) (سيرة ذاتية)
- حمقاء لكن ظرفاء.
- ديش وغداء مافيش.

● إهداء مجموعة «ثورة البركان»:

إلى مفخرة بلادي

إلى شهداء الحرية.. وشهداء معركة المصير

إلى من بذلوا دماءهم ثمناً لحريتا وكرامتنا

إلى كل شهيد سقط في معركة الشرف والكرامة

إلى كل هؤلاء أهدي بكل «تواضع» كتيبي هذا

ذكرى لأيام سوداء ساهموا في تنويرها..

ظلام دامس أضاؤوه لنا بدمائهم الزكية

عبدالله سالم باوزير

شـهادات
(1)

باوزير الراحل

رحل عن هذه الدار الفانية إلى دار البقاء والخلود الأستاذ المبدع عبدالله سالم باوزير، الذي، على الرغم من الفقر الشديد والأمراض المختلفة التي كان يعاني منهابصمت، ظل إلى يوم الأربعاء 2004/10/6 يواصل عطاءه الإبداعي باقتدار. فهو منذ نهاية الخمسينات من القرن الماضي استمر في كتابة القصة القصيرة والمسرحية وأدب الرحلات والسيرة الذاتية والمقالات.

ويبدو لي أن سر مواصلة عبدالله سالم باوزير للكتابة على الرغم من المصاعب الجمة التي كانت تواجهه يكمن في افتتانه بفن القص. فلا شك أن رغبته في القص هي التي دفعته إلى الكتابة. فهو، بالإضافة إلى إتقان لغة

القص العربية كما تجلت في كتاب (ألف ليلة وليلة) وكتابات محمود تيمور ويحيى حقي ويوسف إدريس، استطاع أن يتقن الوصف وتصوير المشاهد بدقة تضاهي دقة كبار القاصين والروائين الواقعيين، وكذلك رسم الشخصيات من خلال التركيز على أهم ملامحها الخارجية. ومنذ مجموعته الأولى استطاع باوزير أن يربط البناء السردي بفن المفارقة أو السخرية التي تتزامن في كثير من قصصه مع لحظة التنوير، والتي توقف عندها معظم الدراسات القليلة المكرسة لباوزير. فقصص باوزير القصيرة، على الرغم من نضجها وقراءتها من قبل القاصين اليمنيين وتأثيرها في كتابات عدد منهم (انظر مثلاً العلاقة بين قصة «بائعة الخمير» في مجموعة (الرمال الذهبية 1965) ورواية (يموتون غرباء 1972) لمحمد عبدالولي)، لم تحظ باهتمام النقاد لاسيما اليمنيين.

وبالنسبة لمسيرة حياته التي بدأها في غيل باوزير في نهاية الثلاثينات من القرن الماضي فقد سردها في سيرته الذاتية التي لم يظهر بعد إلا جزؤها الأول بعنوان: (استعادة الزمن المفقود 2003). في هذا النص الرائد في الأدب العربي في اليمن يشعرنا عبدالله سالم باوزير أن

تميزه وتفرده اللذين يبرران إقدامه على نشر سيرته الذاتية يـكمنـان أساساً في كونه قاصاً. لهذا فهو يكرس الجزء الأكبر من نصه لعرض المكونات التي أسهمت في دفعه تجاه الكتابة القصصية. فهو يركز على رصد العناصر التي خلقت لديه حب فن القص ونمته وأصلته. فيذكر أنه في أول مدرسة التحق بها في غيل باوزير (مدرسة الحصن) لم يجذب انتباهه إلا «أستاذ فاضل» كان يروي للتلاميذ كثيراً من الحكايات والأساطير تحت شجرة بيدان ضخمة. وليس من الغرب أن يحظى المؤرخ سعيد عوض باوزير باهتمام كبير في كتاب (استعادة الزمن المفقود).
فلهذا الخال - وتحديداً لمكتبته - دور استثنائي في تربية القاص عبدالله سالم باوزير وغرس حب القراءة فيه حينما كان طفلاً. فهو يعترف: «كان لمكتبة خالي المؤرخ سعيد عوض باوزير الدور الرئيس في تعلقي بالقراءة؛ فقد كانت تلك المكتبة تحتوي على العديد من الكتب المتنوعة وعدد من المجلات والصحف العربية التي كانت تصل إليه بانتظام على الرغم من صعوبة المواصلات في تلك الفترة» ففي تلك المكتبة قرأ باوزير الصحف والمجلات مثل (سندباد وآخر ساعة والهلال) وعدداً من كبيراً من الكتب مثل سلسلة كامل كيلاني والإبراشي للأطفال،

وكذلك كتاب ألف ليلة وليلة، وسلسلة أرسين لوبين وروايات جرجي زيدان وبعض الروايات الأجنبية المترجمة التي تنشر في سلسلة روايات الهلال. وفي الفصل الثامن عشر يشير عبدالله باوزير أنه بعد وصوله مباشرة إلى عدن في منتصف الخمسينات من القرن الماضي توطدت علاقته بمكتبة البلدية (ليك) التي كانت تضم كثيراً من الكتب العربية الأجنبية المترجمة، ويؤكد أنه قرأ فيها «كل مؤلفات الكاتب الأمريكي أرنست همنجواي إلى جانب كتاب من فرنسا مثل موباسان وفيكتور هوجو. ومن بريطانيا تعرف على سومرست موم وبرنارد شو وغيرهم». ويذكر باوزير كذلك أن من أهم الروافد التي أسهمت في تكوينه الثقافي والأدبي النشاط المسرحي الذي كانت تنظمه المدرسة الوسطى بالغيل حينما كان الطفل باوزير في عامه الدراسي الثاني. ففي هذه المدرسة شاهد عروضاً لمسرحيات محلية ومسرحيات من روائع الأدب العالمي مثل مسرحيتي (عطيل) و(هاملت) لشكسبير، ومسرحية (أوديب) لسوفوكليس.

وقد اعتمد عبدالله باسم باوزير في كتابة سيرته الذاتية (استعادة الزمن المفقود) على أسلوب نثري سردي، لا يختلف كثيراً عن الأسلوب الذي استخدمه في

مجموعاته القصصية وفي كتابه (رحلة إلى بومبي) وكتبه الأخرى. ومن الواضح أن تلك الأبعاد السردية التي تبرز في معظم فصول هذه السيرة الذاتية تجعلها أشبه بحكاية تمتد في عدد من الفصول.

وفي صيف هذا العام حمل باوزير أوراقه وأمراضه وإبره ووعوداً من وزير الثقافة ورئيس الوزراء نفسه وذهب إلى صنعاء ليبيع بعض كتبه ويتابع (قصة المعاش الطويلة) لاسيما أنه أصبح غير قادر على رفد صحيفة 14 أكتوبر بالمقالات التي كان يستلم مقابلها عشرة آلاف ريال هي دخله الشهري الوحيد. وهناك في صنعاء سقط أرضاً ودخل المستشفى وعاد بخفي حنين. وفي شهر يوليو الماضي ذهبت مع بعض الزملاء لزيارته في شقته المتواضعة بحي الزعفران في كريتر وأخبرنا أن الأستاذ الدكتور يحيى الشعيبي محافظ عدن قد زاره وحدد له إعانة شهرية مقدارها خمسة عشر ألف ريال. لكنه كان، رحمه الله، قلقاً على مصير زوجته وبنته اللتين كان هو معيلهن الوحيد.

د. مسعود عمشوش

شـهادات
(2)

البـدء

عبدالله باوزير كاتب ذاق الأمرين، وعضّه الدهر بنابه، وزرع في طريق حياته الأشواك والمتاعب، ولم يكن من أولئك الذين خلقوا وفي فمهم ملعقة من ذهب.

وزّع حياته بين موظف بسيط في حضرموت، ومهاجر في عدن، يبحث في الأخيرة عما يسد أوده ومن حمله الدهر مسؤولية إعالتهم.

ولم يكن عبدالله باوزير من أتموا تعليمهم، أو أكملوا دراساتهم، إذ إنه التحق بالمعهد الديني ببلدة (غيل باوزير، حضرموت) وانتهى من دراسته هذه عندما بلغ السادسة عشرة من عمره. انتهى من تلك المرحلة المتوسطة

ليجد نفسه العائل الوحيد لعائلته بعد أن أقعد المرض أباه. ولم يجد بداً من أن يقرع باب الهجرة ونفسه توّاقة للعلم.. تواقة للمعرفة. وانخرط في خضم الحياة العملية يلطم أمواجها، فلا تكاد تأخذه موجة إلى الشاطئ، حتى تأتي أخرى فتعيده حيث كان.. ذلك لأنه لم يكن متسلحاً بسلاح العلم، ولم يكن مزوداً إلا بقدر ضئيل من التعليم لم يؤهله إلا للأعمال الشاقة المضنية. فعمل في محلات كثيرة، وذات ألواناً من الإجهاد الجسماني والفكري، ولكنه برغم هذا كله كان دؤوباً على الاطلاع على الإنتاج الأدبي، وكان الكتاب لا يفارقه قط، ويوسع مداركه المغلقة، بل كانت أحلى أوقاته هي تلك اللحظات التي يخلو بها مع قصة أو مسرحية يشبع بها رغبته الجامحة، ويوسع مداركه المغلقة. وبفضل هذه المطالعات الكثيرة أخذ ذهنه يتفتح حتى أصبح في مقدوره أن يعبر عما يختلج في نفسه، فكتب أول قصة أرسلها إلى صحفة «الطليعة» الحضرمية، ونشرت باسم مستعار هو (عبده). ولم يكن يعرف قبل أن تنشر هل هي صالحة للنشر أم لا. ونشرت القصة وكانت بداية انطلاقة دفعته إلى أن يكتب القصة تلو القصة والمسرحية تلو الأخرى.

واحتلت قصصه ومسرحياته المساحات الواسعة في صحيفة «الطليعة» الحضرمية بصورة خاصة وفي الصحف المدنية اليومية منها والأسبوعية بصورة عامة.

علي محمد الصبان

(3)

الرومانسي

عبدالله سالم باوزير نموذج لتركيبة الفنان، الذي يتخفى وراء أعماله فيحميها من الملل، إنه خبير بنفسية القارئ وينوع أمامه حين يحس أن الموقف يحتاج إلى جديد، حتى في قصصه السياسية تبدو خفة روحه، فالموضوع السياسي والذي يعرضه غيره بصورة زاعقة ومثيرة، يتنوع عنده وتطلفه مواقف فنية فقصته «ثورة البركان» تتخذ طابعاً شعبياً إذ يجلس القاص في عصر كل يوم من رمضان ويتحلق حوله الناس ويقص عليهم أخبار تلك الثورة وقصته «سلام كثير» تتعرض للتعنت الإنجليزي بطريقة فكهة، فقد أصيب بحكة في رأسه جعلته يضطر لرفع يده كل حين، وكان الناس في الطريق

يظنونه يلقي التحية، فيرفعون أيديهم للسلام، وكان يتلقى «سلام كثير» وفي يوم اعتقله الإنجليز، لقد ظنوا أن له صلة بأحد الثوار الذي كان يلقي عليه السلام. وفي قصة الزائر أصيب بزكام شديد أصابه بالضيق، ويصف جو الضيق والملل في البحث عن طبيب، تمهيداً للقائه بدورية إنجليزية اعتقلته، فرأى أن يطلب عليهم ملايين الميكروبات التي تعشش في أنفه، فأخذ يعطس في وجوههم فاضطروا إلى إخلائه وقد التهبت عيونهم واحمرت أنوفهم.

إن الرمال في نظره تتحول إلى ذهب كما يوحي بذلك عنوان مجموعته الأولى، وهو عنوان دقيق ودال، إنه ليس منتزعاً من قصة داخل المجموعة تسمى بهذا الاسم بل هو منتزع من روح المجموعة، بل ومن روح المؤلف كما يتبدى في معظم أعماله، وقد يتحدث عن مآسي الواقع ولكنه سرعان ما يتدخل ويخفف ذلك بلمسة حانية أو بموقف رومانسي أو بروح فكهة.

والروح الرومانسي عند باوزير شيء لا تخطئه العين في كثير من قصصه، لابد لتلك النفس الفنانة أن تحب،

ولكن الواقع يحول دون ذلك، إنه في الخيال والأحلام يحب بدون أمل ومن هنا كانت تلك الرومانسية صادقة وتدل على نفسية الكاتب المتعطشة إنها رومانسية الفنان التي تعطي دون أن تنتظر شيئاً، إنه في قصة «لا تذكريني» يكتب لها رسالة ولا يبعثها لأنه يكتبها إرضاء لنفسه ورضوخاً لعواطفه لقد رآها مرة واحدة ثم علم أنها سافرت إلى لندن فأخذ يكتب الرسالة ولا ينتظر منها حتى مجرد أن تذكره، إنها نفسية الفنان التي تهب نفسها للناس وللعالم دون أن تنتظر شيئاً. وفي قصة «النافذة المفتوحة» تطل عيناه من النافذة في المساء والقمر يسطع في السماء والهدوء يشمل الحارة، ولقد اصطدمت عيناه بالنوافذ المغلقة تبحث عن النافذة المفتوحة ورغم أنه يكشف أنها مفتوحة لغيره فقد بدأت عيناه تبحثان من جديد بين النوافذ المغلقة عن حب جديد إنها نفسية الفنان التي تبحث عن الدفء ولا تستطيع أن تعيش بدون حب، وتدرك تأثير الأشياء الطيبة على النفوس، إن صديقه في قصة «الأشواك» كان أيام الدراسة متحمساً لكل شيء ثم رآه بعد أن تخرج فوجده

خايباً لا يهش لشيء، ولما ساعده في الوصول إلى نفسه جعله يغير عمله الذي لا يحبه، تغير الصديق وجعل يحدثه بانشراح في الأدب والسياسة والفن، وكذلك صديقه في قصة «الكافر» يحب حباً مخلصاً أودى به إلى المستشفى وحينما رأى أن هذا الإخلاص لا يقدر، كفر بالحب وعزم على أن يحب بالطريقة الحديثة المبنية على المصلحة والمادة ولكن روح الفنان عند المؤلف تدرك خطورة هذا الكفر فقد نظر في النافذة «كانت الشمس قد اختفت تماماً وكان الظلام قد أخذ يزحف على الكون زحفاً حثيثاً» وبتلك النهاية الموحية إشارة إلى قيمة الحب والذي بدونه يصبح الكون ظلاماً وشراً. إنه صادق في تعبيره ورومانسيته ومن هنا تنبه إلى أوصاف وصور بكر وإلى استخدام للطبيعة يعبر عن عاطفته لا تقليد ولا صور مستهلكة ولا كليشيهات مستخدمة كأن كل شيء قد خرج من المنسك تواً.

د. عبدالحميد إبراهيم

قصص مختارة

لضيف العدد

المبروك(*)

أخذ الناس في القرية يروون الأحداث والأعاجيب عن ذلك الشخص الذي لمع بسرعة بالغة في عالم الأرواح، فقد وصف بأن له يداً سحرية على الجن والعفاريت، فما من أحد في القرية ألمَّ به مكروه إلا وسارع إلى المبروك ليمسح عليه بيده السحرية التي هي يد من أيادي عفاريته الصالحين.. ثم أخذ صيته ينتقل من قرية إلى أخرى، وتوافد إليه العامة والسذج الذين أصبحوا يؤمنون به إيماناً شديداً بعد أن سمعوا عنه وعن معجزاته الخارقة، فهذا كسيح قام يمشي بفضله، وذاك أعمى أبصر، وهذا عجوز هدّه الدهر صار يلتهب حيوية ونشاطاً، وكم من امرأة شكت إليه عقمها حملت ببركته، وأخذت الشائعات تكسوه من حللها الزاهية مما جعلهم يؤمنون بأعماله التي ما هي إلا أحاديث وأخبار يتناقلونها من شخص لآخر،

*) من مجموعة الرمال الذهبية.

زاعمين بأن تلك المعجزات لا تصدر إلا من شخص تقي صالح قد أعطاه الله قوة كبيرة من الجان وسلطهم لمشيئته، فقد انطبع في أذهانهم بعمّته الجليلة، ولحيته المهيبة، وقميصه الأبيض أنه من أولياء الله.

وفي ذات يوم أصبح الناس على حديث آخر غير حديث المبروك. فقد أخذوا يروون بأن عدة بيوت في القرية قد احتلتها العفاريت! وانتشر الرعب في القرية الآمنة، وراح الناس يتناقلون ويحكون القصص المفزعة عن الجان وأشباحهم، كما أثبت البعض منهم بأن بيوتهم قد امتلأت بالجان، مما يصعب عليهم السكنى فيها. ولم يكن لهم من منقذ ينقذهم من الجان سوى الشيخ المبروك، فهو بما أوتي من قوة روحية سوف يتغلب على هؤلاء العفاريت الأشرار، ووافق الجميع بأن المبروك سوف لا يمانع في أن يمد لهم يد العون، وهم في حالتهم تلك من الخوف والفزع، فلهذا اجتمع نفر منهم ودخلوا على المبروك في بيته وراحوا يقصون عليه ما وصلت إليه القرية من الخوف والفزع، وأنهم سيضطرون لإخلاء مساكنهم إذا لم ينقذهم من شر هؤلاء الجن، وتقدم إليه أكثر من واحد يحكي له كثيراً من الغرائب التي تحدث

في بيته على مرأى ومسمع من أولاده الصغار، فالأواني تتقفاذف والجدران تهتز وأعمال أخرى تدخل الرعب على الأطفال والنساء.

وكان المبروك طول مدة حديثهم في صمت مطبق وقد جحظت عيناه، وأخذت شفتاه ترتعشان بكلمات مبهمة. ولكن ما أن انتهوا من حديثهم حتى انتصب فجأة ولمع في عينيه بريق مخيف وقال لهم:

- لقد حلت بهذه القرية لعنة الشيطان، إنني سوف أسارع لإنقاذكم من شر هؤلاء الجن ولكن ذلك يتطلب منكم الشيء الكثير..

وتطلعت إليه الأعين من كل صوب بنفاد صبر، ولكنه عاود حديثه قائلاً:

- إن مبلغ خمسمائة شلن عن كل واحل منكم نسلمها لهؤلاء الجان ليس بالشيء الكثير لكي تأمنوا على حياتكم وتعيشوا في بيوتكم آنين!.

وهالهم المبلغ الذي طلبه منهم المبروك، وأراد أحدهم أن يخبره بأنه ليس في استطاعتهم دفع ذلك المبلغ. ولكن

المبروك رفع إليهم يده ينهي المقابلة ليستقبل غيرهم وكأنه يقول لهم: «اختاروا لأنفسكم، بيوتكم أو المبلغ»!

انصرف القوم من عنده وقد أجمع البعض على هجر منازلهم إلى غيرها، إلا شخصين منهم كانا موسرين بعض الشيء عادا ودفعاله.

وفي هذا الظرف عاد أحد شباب القرية من الخارج، وقد كان غائباً عن قريته منذ مدة ولم يسمع عنها تلك الأخبار إلا حين وصوله، وهاله ما لمسه من الخوف والقلق عند أهل قريته، وآلمه أكثر إذ وجد بيته مقفلاً وأهله قد لجأوا إلى بيت قديم في أقصى القرية، إذ كان أبوه فقيراً فلم يستطع أن يدفع المبلغ للمبروك. وما أن جلس إلى أبيه ليسمع منه جلية الأمر حتى أخذ الأب يزين لابنه «سعيد» بأن يدفع للمبروك المبلغ الذي عجز هو عن تسليمه لكي يعودوا إلى بيتهم المهجور، ولكن الشاب «سعيد» لا يؤمن بالمبروك ولا بخرافاته فكيف يدفع لشخص مشعوذ ما ادخره في سنين عديدة؟ وكان رده لأبيه بأن أخبره بأنه سيعود حتماً إلى بيته ليريهم كذب ما يزعمون، وسرى خبره بالقرية وأخذ البعض يتندر

بشجاعته بينما أخذ البعض منهم يخافون عليه أن يأخذه الجن كما أخذوا من قبله.

وجاءت الساعة الرهيبة فقد جن الليل أو كاد، وآوى كل سكان القرية إلى بيوتهم ما بين خائف وقلق.

وهناك في بيت مهجور وفي غرفة مطلة على الشارع، امتد الشاب سعيد على سرير في وسط الغرفة ولم ينس أن يغلق باب البيت بإحكام، كما ترك سراجه مضيئاً طوال الليل، وقد زايله النوم أول الليل إذ أحس بوحشة زادها سكون الليل رهبة. وأحس بالخوف يسري في نفسه وهو الذي يريد أن يثبت لأهل القرية كذب ما زعموا. فما عساه قد جرى الآن حتى يحس بهذا الخوف يتسرب إلى نفسه؟ ولكن لا عجب في ذلك فهو من أهل هذه القرية الذين نشأوا على الخوف منذ صغرهم، ولكنه يجب أن يتخلص من هذا الخوف. وبينما هو كذلك مستغرق في أفكاره إذ سمع صوتاً غريباً، فارتعد خوفاً، ولكنه ما أن أنصت إليه ملياً حتى عرف أنه صوت غنمة قد ضلت مأواها. واستعاد أنفاسه قليلاً وعاد يخاطب نفسه قائلاً: «كيف يصح لي أن أخاف ومصير هذه القرية كلها بين يدي، لا! يجب عليَّ أن أصمد لأبدد مخاوفهم

ولأقنعهم بأن ذلك ما هو إلا وهمٌ سلّطه عليهم المبروك لكي يسلبهم أموالهم». وعلى هذا الخاطر تشجع سعيد وأسلم جفنيه للنوم.

ومضى عليه وقت غير يسير ثم هب من نومه مذعوراً، إذ أحس بجلبة كبيرة داخل البيت، وكأن زلزالاً ألمّ به، فالأواني تتقاذف فيه، والأحجار تتخطى النوافذ لتستقر على رأسه. وما أن رفع يديه إلى رأسه حتى أعادها وهي مخضبة بالدماء، فاندفع في رعب إلى الباب ليفتحه حتى أحس بيد سوداء تنقض على رأس وكأن عصاً غليظة تلوح أمام ناظريه، فانقض فجأة على ذلك الشبح الأسود الذي أمامه وأنشب أظافره في عنقه دون أن يعي شيئاً. وهاله الشبح المخيف المنتصب أمامه فانتفض رعباً وتراجع إلى الخلف قليلاً، ولكن العصا كادت تهوي على رأسه، فاستجمع شجاعته وشدد الخناق حول رقبة ذلك الشبح ثم لكمه لكمة قوية أطاحت بالعطا من يده وانطرح بعدها الشبح على الأرض. وهنا تعجّب الشاب عندما لاحت له أصابه وقد صبغت بلون أسود، ولكن دهشته لم تدم طويلاً وذلك عندما اتجه ببصره إلى عنق ذلك الشبح، وقد ظهرت آثار أصابعه على رقبته

بيضاء من غير سوء، فعرف سعيد بأن ذلك الشبح لم يكن سوى شخص طلى جسمه الأبيض بسائل أسود، واستراح لاكتشافه الحقيقة، وبعد أن استعاد أنفاسه عاد إلى ذلك الجسم الملقى وانتشفه عن الأرض وهوى عليه يشبعه بقبضة يده لكماً قوياً إلى أن تهاوى ذلك الشخص من شدة الإعياء. وهنا سحبه ليتفرس فيه على ضوء المصباح، وهاله ما رأى! لم يكن ذلك الشخص الذي أمامه إلا المبروك وقد طلى جسمه الأبيض بالسواد، كما ارتدى ثياباً سوداء جعلت منه شبحاً مخيفاً في ظلمة الليل.

وفي هذه اللحظة كانت خيوط الفجر الأولى قد أخذت تتسرب إلى القرية لتبدد ظلمة الليل، وقد خرج الناس إلى المساجد يؤدون صلاة الفجر. وما أن انتشروا في القرية بعد الصلاة حتى صارت إليهم أخبار المبروك وهزيمته على يد الشاب سعيد، وظهرت لهم الحقيقة المرة جلية واضحة، لقد ضحك عليهم المبروك ووجد لحيله وألاعيبه في جهلهم مرتعاً، هكذا وصف أهل القرية أنفسهم ذلك اليوم.

وأشرقت الشمس يومذاك على القرية وسطع نورها

يملأ القرية طمأنينة وأمناً. لقد رحل المبروك عنها، رحل عنها صاغراً هارباً، فقد زحف كل أهل القرية صباح ذلك اليوم على بيته ونهبوا كل ما يملكه من نقود، لم تكن في الحقيقة إلا من ملكهم وكدِّ يمينهم.



نَـاصِـر(*)

الساعة الخامسة والنصف مساءً، والمدينة لازالت تقاسي من وطأة «حظر التجول» الذي فرضته بريطانيا على البلاد منذ أكثر من عشرين يوماً، وقد كانت كل الشوارع حينذاك تدفع الناس دفعاً إلى شارع الميدان - العصب الرئيسي للبلاد - وتمد إليه خطوطاً طويلة من السيارات ليس لها آخر. كان يعلو وجوههم جميعاً شعور واحد، شعور بالإذلال والعبودية، شعور بالقيود التي التفت حول رقابهم دون أن يستطيعوا الإفلات منها، وقد أخذوا يهرولون ليلحقوا قبل أن تحل الساعة السادسة بداية ميعاد حظر التجول الذي يمتد حتى الخامسة صباحاً. وهتف أحد المارة في تلك اللحظة قائلاً:

- «فطورك يا صايم».

*) من مجموعة ثورة البركان.

ولم يصحك أحد للنكتة، فالسجناء لا يضحكون.

وصاح آخر:

- «على البيوت يا حبايب أمهاتكم».

ورغم هذا التشهير إلا أن أحداً منهم لم يرد، لقد فقدوا كل القدرة على مقاومة الاستفزازات في مثل ذلك الوقت.

وبرز في تلك اللحظة من بين هؤلاء رجل قد ازداد وجهه شحوباً عنهم واصفر لونه وغارت عيناه وجعل ينظر في يأس وحيرة وألم إلى الخط الطويل من السيارات الذي امتد بجانبه وحديث طويل يدور في ذهنه: «لقد خرج من بيته قبل حوالي نصف ساعة يبحث عن سيارة تنقل زوجته التي تعاني من آلام الوضع إلى المستشفى، فقد فاجأها المخاض وهو لم يعمل أي ترتيب لذلك، ولو كانت الولادة عادية لتم كل شيء على مايرام ولما تجشم كل هذا العناء في البحث عن سيارة تنقلها إلى المستشفى في مثل هذا الوقت الذي صار كل شخص فيه لا يهتم إلا بنفسه فقط، ولا ينظر إلا في الدقائق الباقية من حريته، ولا يحس إلا بذلك الشعور الجاثم على

صـدره، كـل شـخـص مـشـغـول، وقـلـق، وخـائـف، الـشـيء الذطي صعب عليه أن يجد في قلب أي شخص متسعاً لشرح مشكلته، لقد فقد الأمل قبل لحظات في أن يجد سيارة أجرة تنقل زوجته إلى المستشفى وهاهو الآن يكاد يفقد آخر أمل له في أن يجد بين هؤلاء من يقوم بتلك الخدمة له. هذا وزوجته تتألم في البيت، وأطفاله يصيحون قلقين على أمهم وهو أشد منهم قلقاً وليس أمامه سوى بضع دقائق سيطبق الموت بعدها على البلاد وسيستحيل عليه أن يخطو خطوة واحدة خارج منزله».

وخاطب للمرة الرابعة سائق إحدى السيارات التي وقفت بجانبه قائلاً له في توسل أشبه بالبكاء:

- «زوجتي.. زوجتي تموت في البيت، الولادة ستقضي عليها، وبيدك أن تساعدني بنقلها إلى المستشفى».

ولم ينه كلامه فقد اختفت تلك السيارة من أمامه لتحل محلها سيارة أخرى. وكرر رجاءه ذاك على كثير من سائقي السيارات، كان يتغير لون السيارة قبل أن ينتهي من كلامه.

الكل لا يسمعون..

الجميع تائهون عما حولهم..

والدقائق تمر، ومشكلته تكبر، وجنوب بريطانيا المثقلون بالسلاح يتكاثرون ليحلوا محل الناس العزل من السلاح وهو لوحده لا أحد يقف بجانبه في محنته تلك وأخيراً والساعة تقترب من السادسة وجد من يهديه إلى ما يفعله في ذلك الوقت. «الدنيا لازالت بخير وبعض الناس لا تخلو قلوبهم من الإنسانية». وهكذا أخذ يخاطب نفسه وقدماه تسوقانه عائداً إلى نفس الشارع الذي أتى منه متجهاً إلى نقطة البوليس حيث أشار عليه ذلك الشخص بأنه هناك بعد أن يشرح لهم مشكلته تتلاشى روداً رويداً لتحل محلها المشكلة العامة التي تعانيها البلاد. هذه الليالي التي يهدد الموت فيها كل مريض. وخطر بذهنه خاطر ارتعد له جسمه. «ترى؟ هل تموت زوجته إذا تأخر عليها، أتموت حبيبة قلبه، وأم أطفاله على بعد خطوات منه وهو غير قادر على أن يفعل شيئاً من أجلها، أتموت مقتولة بقرار جائر انصب على رؤوسهم». وغلي الدم في عروقه تلك اللحظة ورفع قبضة يده مهدداً في الفضاء وزم شفتيه حتى كاد أن

يدميهما... وهنا أحسّ بشيء جاف يلكزه في ظهره، وبندقية تصوب إلى صدره وصوت أجش يصيح به «هاري آب Hurry - Up» (اساعة السادسة وعشر دقائق) قالت عيناه ذلك بعد لفتة سريعة إلى ساعته. ولم يحد جواباً فقد تبع ذلك الخوار الذي أصدره جندي أحمر لكزة أخرى في بطنه وأخرى في عجزه وتوالت الضربات عليه في كل مكان من جسمه تسوقه إلى السيارة الفولاذية الصفراء، وانكفأ بوجهه على سطحها وجراح كثيرة تنزف دماً في جبهته ورأسه، وجرح بالغ في قلبه ينزف هواناً ومقتاً، واستوى جالساً على سطح السيارة الصلب ورفع عينيه إلى الجنود وصرخ فيهم وقد تمثلت أامه صورة زوجته وهي على فراش الموت:

- «يا مجانين.. يا طغاة، أتدرون ما أنتم فاعلون الآن، إنكم ستقتلون زوجتي، وستفجعون أطفالي، أطلقوا سرحي لعلي أمنع هذها لجريمة الشنعاء، أو اذهبوا بي إلى قسم البوليس ولتذهبوا بعد ذلك إلى الجحيم».

ولم يجيبه أحد، فتهالك على سطح السيارة مجهداً مكدوداً وأخلد للهدوء فليس له من حول ولا قوة تجاه

أولئك الصم البكم. ومرت برهة من الوقت وجد نفسها بعدها في معسكر للجيش وسط جمهرة كبيرة من أمثاله ممن خرقوا قرار حظر التجول. «شيخ طاعن في السن خرج يحلب شاته أمام باب منزله. وجل آخر ذهب يبحث عن ابنه التائه. وآخر نسي قارورة لبن طفله في سيارته خارج منزله».

ولما وصلوا إلى استجوابه كانت الساعة قد قاربت العاشرة مساء، وكان من بين الجنود الذين يستجوبونهم عدد من العرب فما أن عرض عليهم مشكلته حتى هرعوا لمساعدته وكلفوا من يصحبه في سيارة البوليس إلى بيته ولكن الساعات كانت قد فعلت فعلها في غيابه فما إن وصل إلى بيته حتى انفجر كل من فيه قائلاً:

- «لقد ماتت زوجتك».

وكاد أن يغمي عليه لدى سماعه ذلك الخبر لولا أن ترامى إلى سمعه صوت وليد شق سكون ذلك الليل وبدد وحشته، صوت ألهب الأمل فيه وأعاد إليه صوابه، صوت أعاد إليه روحه. ودلف يركض إلى وليده صوت أمه الباكي يردد وراءه:

- «ماذا نسميه يا أحمد؟».

وهتف أحمد في صوت مشبع بالأمل والحب.. والقوة.. ويداه تحتضنان وليده:

- «نسميه ناصر.. ناصر.. يا أماه»..



أمنيـة(*)

التـمعت عـينا «أم منصـور» بالدهـشة وهـي تتحـسس بأصابعها الهزيلة سطح سيارة «المرسيدس» اللامع التي وقفت تلك اللحظة بجانب كوخها الخشبي ونادت على ابنها:

– منصور... منصور تعال انظر هذه السيارة الفخمة.

وخرج منصور من الكوخ وكان شاباً في العشرين من عمره. هزيل الجسم، أسمر اللون، لا يرتدي سوى فوطة بـالـيـة لفـهـا حـول وسطـه، وقـال مـجيـبـاً أمـه وقد رآهـا تتحسس جسم السيارة بشغف وحنان:

– لأجل هذا دعيتيني يا أماه.

– وهل هذا شيء بسيط، إنك تعلم إنني أحلم طول عمري بأن تكون لنا سيارة فاخرة كهذه.

*) من مجموعة الحذاء.

- وهل ملكتها الآن؟ إن هي إلا سيارة مثل مئات السيارات التي تكتظ بها المدينة، ولا نرى منها سوى الغبار الذي تتركه خلفها على وجوهنا.

- أعرف أن هذه السيارة ملك جارنا مرزوق، ولكني دعوتك لأجل أذكرك فقط لكي لا تنسى.

- تذكريني بماذا؟

- أذكرك لكي تضع نصب عينيك بعد انتهاء فترة خدمتك العسكرية، وبعد أن تتوظف في الحكومة أن تشتري لنا سيارة كهذه، انظر... ما أنعم سطحها.

- أماه مالك وما لهذه الأحلام البعيدة، اطلبي من الله أولاً أن ينقذنا من هذا الكوخ الحقير.

- لا، الكوخ ستتكفل به الحكومة، ألا ترى أن الحكومة قد أسكنت كثيراً من أصحاب الأكواخ في مساكن جميلة ونظيفة، وهي ستفعل ذلك معنا بلا شك، ولكن السيارة عليك أنت.

- يا أماه نحن أناس فقراء ويجب أن تكون آمالنا وأمانينا في حدود إمكانياتنا.

- ليه يا ابني، كثير على اللهأن يرزقنا بسيارة كهذه؟

- أعرف أن الله على كل شيء قدير، ولكن طلبك هذا ترف، وأنت تعلمين حالتنا جيداً، فالفقر جاثم على أنفاسنا، حتى إننا لا نجد اللقمة إلا بعد شق الأنفس أنت سيدة العارفين.

- آه يا بني، حتى الأحلام لا نستطيع أن نهنأ بها، وهل تفتكر أنني جادة فيما أقول... لا أبداً إنها مجرد أحلام وأماني، إنك لا تعلم شيئاً عن العذاب الذي لاقيته بعد وفاة والدك وأنت لاتزال في الخامسة من عمرك... لقد ذقت يا بني الجوع، واكتويت بنار الحاجة، وذرفت الدموع أياماً وليالي، حتى ربيتك وعلمتك وصرت ما شاء الله شاباً متعلماً بل رجلاً معتبراً.

- مادمت تعرفين كل هذا فلماذا تخاريفك هذه.

- أمنية طرأت على ذهني أن أركب مثل هذه السيارة وأتنزه بها، وهي سعدية زوجة مرزوق أحسن مني في إيه؟ كل ليلة هي وعيالها وزوجها تخرج على السيارة من مكان إلى مكان.

- نفسي يا بني ومنى عيني أن أركب لوحدي معك

سيارة مثل هذه، ذا أهل أول قالوا: «عجوز ماتت من حسرة».

- لا يكون في بالك يا أماه، فغداً إن شاء الله وعندما أتوظف سترين ابنك ماذا يعمل.

- اتسكت. اسكت. لا تحلم أنت الآخر كذلك، فراتب شهادة الثانوية العامة معروف، ولكن اسمع:

- أما قلت لي إنك الآن أصبحت مسؤولاً عن قيادة دبابة كاملة في المعسكر؟

- نعم، ابنك البائس هذا يعتلي كل يوم دبابة كبير كهذا الكوخ ويسرح بها كل يوم في الصحراء.

- جميل، وهل تعرف تسوقها؟

- طبعاً.

- طيب تقدر تأتي بها إلى الكوخ هذا؟

- أنت تجننت، أحضر لك دبابة حق الحكومة!

- ساعة واحدة أطلع عليها أنا وأنت وبعد ذلك نعيدها.

س- تريدين أن تتنزهين على دبابة؟

- وليه لا... هي زوجة مرزوق أحسن مني في إيه.

- يـا أمـاه اعـقـلـي، كـونـك تحـلـمـين بـركـوب سيـارة «مرسيدس» فهذا معقول، ولكن تريدين أن تتنزهي على دبابة لا. لا هذا لا يعقل أبداً.

- أريد أن أغيظ زوجة مرزوق اللي كل يوم تتفاخر عليَّ بالسيارة حق زوجها، وأريد أن أظهر لها أن ابني ما هو بسيط، فبدل السيارة أحضر لي دبابة حديد في حديد.

- يظهر أن مرضك الأخير عمل لك هلوسة، فهل هذا كلام يقال يا أماه.

- وأنت إيه اللي بايصير لك عندما تلف بي كم لفة بدبابتك، خذني على قدر عقلي يا بني، واسمع كلامي خليني أبرد كبدي.

بعد ذلك الحديث عاد منصور في اليوم الثاني إلى معسكره، وكلام أنه يطن في أذنه، وصار كلما خلا إلى نفسه أخذ يحدثها فيما إذا كان بالإمكان أن يحقق أمنية أمه تلك، ولكنه كان في نهاية المطاق يهزأ من أفكاره تلك، إلا أن الفكرة ظلت تعاوده حتى سيطرت على ذهنه تماماً، كلما أبعدها عادت تلح عليه من جديد، فكان

كلما اعتلى دبابته، تمثلت له أمه بقامتها الهزيلة وهي بجانبه داخل الدبابة وهي فرحة مسرورة وجميع أهل ارته يشيعونها بالحسد والغيرة.

وذات يوم... وفي حوالي الساعة السادسة صباحاً كانت سريته في تدريبها اليومي، وبينما هم يتقدمون متوغلين في الصحراء الممتدة أمامهم إذا بفكرة أمه تسيطر على ذهنه تماماً لتأخذ مأخذ التنفيذ... فأخذ يتباطأ عمداً ويتأخر عن سرب الدبابات حتى أيقن أنهم ابتعدوا عنه بما فيه الكفاية، وعندها غير من اتجاه دبابته متجهاً إلى كوخه وقد سيطرت عليه تلك الفكرة حتى إنه لم يعد يفكر بنتائجها الخطيرة عليه. أخذت الدبابة تشق طريقها مثيرة عاصفة من الغبار حولها وهي منطلقة إلى هدفها المنشود، وفي السادسة والأربعين دقيقة تماماً كانت الدبابة قد وصلت خلف الكوخ الذي يسكنه مع أمه، فانسل منها في سرعة وأخذ يقرع باب الكوخ ولما فتحت أمه له الباب قال لها على الفور:

- هيا يا أمي، الدبابة خلف الكوخ فلنسرع إليها قبل أن يكتشفوا أمرنا.

وأسرعت أمه إلى الداخل تبحث لها عن ثوب يليق بتلك المناسبة، وفي عجل صعدت ذلك الجبل من الحديد وهي تقول لابنها:

- لقد أيقظتني وأنا أحلم أن أتنزه معك، ولكن ليس على دبابة.

- على ماذا، على طيارة؟

- لا، على حصان أبيض، ولكن أتدري في أي مكان؟

- لا، أين؟

- في القدس.

- ما أطرف أحلامك وأمانيك يا أماه!

ولما انطلقت الدبابة، قالت أم منصور لولدها:

- اسمع يا بني، اليوم يومنا فلاداع للعجلة، معنا النهار بطوله.

وأجاب منصور مستفسراً:

- ماذا تقصدين؟

- نحن اليوم بدون خضار ولا سمك، اتجه بنا أولاً

سوق الخضار فهو في هذا الوقت المبكر سيكون مليء بالخضار، اذهب بنا إلى هناك أولاً، وبعدها يمكننا مواصلة نزهتنا.

قال منصور ساخراً:

- أتريدين أن أدخل سوق الخضار بالدبابة؟

- وليه لا؟

- ماذا سيقول الناس عندما يشاهدون دبابة تقتحم عليهم السوق؟

- هناك أكثر من سبب يدعو لذلك.

- وما هي تلك الأسباب؟

- ألم تقرأ كل يوم في الصحف، أن الحكومة تحارب السوق السودا ء؟

- هذا صحيح.

- لذلك فهم عندما يشاهدون الدبابة سيقولون إن الحرب قد بدأت.

- ما أظرف أفكارك يا أماه. الحرب على ماذا؟ على «القفف والزنابيل».

- والله قليل عليهم ذلك، هؤلاء الذين سودوا عيشتنا.
- وبعد ذلك؟
- نروح عند خالتك زينب، فإنني منذ زواج ابنتها فاطمة في العام الماضي لم أرها قط.
- إذا كان لابد من ذلك فسنمر أولاً على خالتي زينب وبعد ذلك نغزو السوق.
- وهل سيبقى لنا شيء خضار بعد ذلك؟
- لا اطمئني من هذه الناحية، فقد علمت من أحد أصدقائي أن الشرطة قامت أمس بحملة واسعة وقضت على السوق السوداء وخلصت الناس منها.
- هل قضوا على حاملات القفف والزنابيل؟

«وضحك منصور طويلاً».

فقالت له أمه:

- لماذا هذا الضحك؟
- لقد أضحكتني كلمة حاملات القفف، إنها على وزن حاملات الطائرات.
- أهو كله حرب يا بني.

وكانت الدبابة تلك اللحظة قد انطلقت في الطريق العام مزاحمة سيارات العمال والموظفين الذاهبين تلك الساعة إلى أعمالهم، وقد اشرأبت أعناق الكثير متطلعة إلى تلك الدبابة، لأنهم يعرفون أنه لا يوجد أي معسكر للجيش في تلك المنطقة، ومسح أكثر من موظف عينيه براحة يده غير مصدق ما يراه أمامه، وفي حوالي السابعة كانت الدبابة أمام منزل زينب خالة منصور وأمه تطرق الباب، بينما وقف منصور خارج الدبابة في انتظار أمه التي فتح لها الباب تلك اللحظة ودخلت المنزل، ولم يطل وقوف منصور كثيراً حينما رأى أمه تهرول مسرعة، قائلة وهي تلهث من الانفعال:

- منصور... تعال قرب الدبابة جنب الباب؟

- ماذا حصل؟

- بنت خالك بتولد.

- فاطمة.

- أيوه ولادتها متعسرة جداً، يا عيني لها من الفجر وهي تتوجع، يالله يا ابني لا تضيع الوقت.

- وماذا أفعل لك؟

- هات الدبابة إلى جنب باب المنزل لأجل ننقلها إلى مستشفى الولادة.

- ننقلها بالدبابة... هذا لم يحصل أبداً في التاريخ.

- بلا فلسفة يا بني، البنت باتموت علينا وبمقدورنا أن ننقذها.

- ولكن...

وقاطعته أمه:

- اسمع كلامي ياب ني ولا تخليني أغضب عليك.

همهم منصور محتجاً وارتقى الدبابة وقام بعدة محاولات حتى ألصقها تماماً بباب المنزل، في حين تعاون بعض النسوة بداخل المنزل وحملوا المرأة حتى أوصلوها إلى جنب الدبابة ثم أعانهم منصور حتى أدخلوها الدبابة وجلست أمه بجانبها وانطلقت الدبابة.

وقال منصور:

- ولكن لربما تلد ونحن في الطريق؟

- وماله لا تخف أني ياما ولدت.

- تريدين أن توليدها هنا بالدبابة؟

- الولادة لا تفرق بين مكان وآخر.

- صحيح كلامك يا أماه. لكني لا أدري نهاية يومنا هذا.

- لا تقلق يا بني، فنحن لا نفعل إلا الخير.

وصمت الجميع وبينما الدبابة تشق طريقها إلى الأمام ترامى إلى مسمع منصور صرخة قوية أطلقتها المرأة الحامل من خلفه، تبع ذلك صوت بكاء وليد، سمع أمه تخاطب المرأة قائلة:

- الحمد لله يا ابنتي، ارفعي الآن جسمك قليلاً، حتى أرفع الوليد من أرض الدبابة وإذا لم تستطيعي اتكئي على كتفي... والآن ارجعي إلى الوراء قليلاً... أيوه... أيوه...

والتقطت أم منصور الوليد ووضعته في حجرها وأردفت قائلة مخاطبة المرأة:

- ضعي الآن طرف شعرك في فمك وحاولي التقيؤ حتى تنزل «المشيمة» وينتهي كل شيء.

وامتثلت المرأة لكلام خالتها وفعلت ما أمرتها به،

فأخذت تتصنع التقيؤ حتى خرجت «المشيمة» ولما تيقنت أم منصور من أن كل شيء على مايرام، مدت يدها إلى ابنها قائلة:

- ناولني سكيناً أو حديداً أقطع به الحبل السري.

أجاب منصور وهو مندهش لما يجري حوله:

- ليس لدي سكين.

قالت أمه وهي تشير إلى المسدس الملصق بحزامه:

- وما هذا ؟

- إنه مسدس، وليس سكيناً.

- اعطني إياه.

- ماذا ستفعلين به؟

- لا تخف، لن أطلقه على أحد، سأدق به الحبل السري لأقطعته، هكذا كان يفعل الرعاة عندما يكونون في الخلاء فيما مضى.

ناولها منصور المسدس بعد أن أفرغ منه الرصاص، فتناولته منه أمه، ثم بسطت الحبل السري على سطح الدبابة، ومن ضربة واحدة بظهر المسدس قطعته، ثم

قامت بربط الجزء المرتبط بالوليد ثم رفعته لتريه أمه قائلة:

- انظري إليه وقري به عيناً.

وقالت المرأة في إعياء ولكن في فرح:

- إنها بنت وهذا ما كنت أتمناه.

قالت أم منصور:

- بنت ولا ولد، كله من عند الله.

تم كل شيء بسرعة مذهلة خلف منصور الذي كان يقود الدبابة على غير هدى ولم يشعر إلا وهو وجهاً لوجه أمام سيارة أحد ضباط الجيش ممن يقع تحت إمرته، وكان قد اعترض طريقه تلك اللحظة، ودون شعور رفع منصور يده بالتحية في ارتباك وأوقف الدبابة، وانتظر ما سيقوله له الضابط:

قال له الضابط في جفاء:

- ما الذي جاء بك في هذه الساعة إلى هنا؟

احتار منصور كيف يجيب غير أنه آثر أن يقول الصدق، ولكنه من أين يبدأ حديثه، فتلكأ في الإجابة.

صاح الضابط عندئذ قائلاً:

- إنني آمرك أن تجيب يا جندي، تكلم إلى أين أنت ذاهب بالدبابة؟ ولماذا غادرت معسكرك؟

وتلعثم منصور ووجد نفسه يقول للضابط:

- كنت ذاهب إلى مستشفى الولادة، ولكن الحمد لله فقد وضعت قبل قليل في الطريق.

استغرب الضابط وظن به الظنون وقال هازئاً:

- ماذا وضعت الدبابة بسلامتها ؟ مصفحة!

قال منصور أن يعي السؤال جيداً:

- بنت يا حضرة الضابط حتى انظر بنفسك لتتأكد.

وكاد الضابط أن يجن فنزل من سيارته وهو يصيح:

- أتهزأ بي يا جندي؟

قال منصور:

- أبداً، ولكني ما قلت إلا الحقيقة.

وهنا رفعت أم منصور رأسها وبيدها الطفلة وقالت للضابط:

- هناك سوء فهم وقع فيه ابني والحقيقة...

وصاح الضابط مقاطعاً:

- ومن تكونين أنت؟

- أنا أمه.

- أم الطفلة؟

- لا. أم منصور.

- وهذه الطفلة بنت من؟

- بنت فاطمة. بنت خالة منصور.

- ما شاء الله، ألم تجد مكاناً تلد فيه غير الدبابة؟

- المكتوب يا ابني.

- أتريدين أن تجننيني أنت وابنك، ما شأن الدبابة بكل هذا الذي يحصل؟

قال منصور وقد عاد إليه شعوره:

- تلك قصة طويلة سأرويها لك ولكن ليس الآن.

قال الضابط وهو لا يدري هل يغضب أم يضحك:

- لم أر أغرب مما رأيت اليوم... عد بالمرأة إلى منزلها ولي معك شأن آخر.

ودارت الدبابة، وعادت من حيث أتت، في حين تبعتها سيارة الضابط وعندما اقتربت الدبابة من السوق التجاري قالت أم منصور لولدها:

- اسمع يا بني، خلي نحن على جمالتنا، أوقف بنا في السوق أريد أن أشتري سريراً للطفلة، وآخر للأم، فقد أعطتني خالتك زينب خمسين ديناراً ثمن ذلك.

- يا أماه أما سمعت ما قاله الضابط أمامك، فهل تريدينه يغضب أكثر من ذلك؟

- الناس لبعضها يا بني، وضابطك هذا، أليس له أولاد... وهو على كل حال يعرف الحقيقة بايقدر ظروفنا.

- ولكن أين تريدينا أن نضع السريرين؟ على الدبابة أيضاً؟

- لقد فكرت في الأمر فوجدت أن سيارة الضابط الذي خلفنا واسعة وسوف تتسع لسرير الأم وطفلتها.

ضحك منصور رغم ما به من بلاء وقال:

- هل تريدين أن تستغلي سيارة الضابط أيضاً، أما كفاك الدبابة؟

- طالما أن السطح الخلفي للسيارة فارغ تماماً فما المانع؟

- ولكن أليس من المستحسن أن نستشيره أولاً؟

- وهل استشرته من قبل؟ قف أمام هذا الدكان وهو سيقف خلفك ولن يشعر إلا والسرير على سيارته.

انصاع منصور لأمر أمه، فأوقف الدبابة وخرج واشترى السريرين وحملهما إلى سيارة الضابط وسد دهشة الجميع، ثم اعتلى الدبابة وواصل سيره، وحينما اقترب الموكب من منزل خالته لم تطق أم منصور صبراً فقامت والطفلة في حجرها، وحين وجدت نفسها أمام المنزل أطلقت زغرودة طويلة سرعان ما تجاوبت معها زغرودة أخرى من داخل المنزل ثم امتلأ الشارع كله بالزغاريد.

فبراير 1987م



قصص العــدد



من مواليد 1951 (السعودية). روائي أصدر مجموعة حصة زمن (1976)، حـوار تحـت المـطـر (1983).

حكايــة

توقف صالح على عتبة الدار.. رائحة «الكباب» سبقته إلى الداخل، ناول أمه حزمة «الكرات» قبل أن يخطو أكثر إلى الداخل توقف عندما لمح شبح امرأة تجلس أمام الدرج. تنحنح.. قالت له أمه ادخل هذه سعدية.

ياه.. سعدية.. فين أيام زمان.

دارت به الدار لسنوات مضت كانت سعدية صبية

تلعب معه في – برحة – الحوش... كانت لا تفارقه الكل كان يقول: سعدية لصالح.. وصالح لسعدية.

كبرا وكبر معهما الأمل.. كانا لا يفترقان.. يلعبان البرير وأم خمسة.. والمزاويق.. كانت سعدية تنفذ كل ما يريده منها بدون مناقشة.. كانت أمها تخيفها بأن تشكوها على «صالح».. إن هي أخطأت.. أو تمردت عليها.

وكبرت سعدية تخطت مرحلة الطفولة.. توقفا عن اللعب في برحة «الحوش».. الإحساس بينهما كبر أكثر، أصبح لا يراها إلا خطفاً كالشبح لا تحدثه كالسابق.. ولا يحكي لها ما يلاقيه في المدرسة من زملائه.. انقطعت ما بينهما من صلة.. وظلت في داخله.. وظل في داخلها.

فجأة ذات يوم فائض الحرارة ولفحات ساخنة من السموم تلفح الوجوه أحس بحركة غير عادية في منزل سعدية.. أناس أغراب يتوافدون إلى المنزل.. للتو انتهت صلاة العشاء في المسجد النبوي الشريف.. حاملين معهم أشياء ملفوفة.. ضربات قلبه تزايدت.. أحس كأن شيئاً

غير عادي يجري هناك، لمحت أمه «امتقاع» لون وجهه قالت له: لا عليك «بكرة» أزوجك أحسن منها.

شهق.. ماذا تقولين؟

أحست الأم أن ابنها لا يكاد يصدق ما يسمع ربتت على كتفه..

لا عليك يا ولدي.. أبوها طمع في الفلوس وكسر خاطر البنت وخاطرك لأنك يتيم.

لم يعقب على أمه ابتلعه الصمت فزفت سعدية إلى ذلك العجوز الغريب عن الحي وانقطعت أخبارها عنه.

كره كل شيء.. لم يعد يهتم بدروسه.. ترك المدرسة، وأصبح يعمل صبياً عند «كبابجي» رائحة الكباب لا تفارق ملابسه.

تذكر كل هذا وهو يقف على عتبة الدار.. أمسك بالجدار خشية أن يقع وسعدية أمامه تغيرت كثيراً تجر خلفها طفلين وورقة طلاق صفراء.

* * *

ليلى العثمان

(الكويت). أصدرت ثلاث روايات، وثمان مجموعات قصصية منها: امرأة في إناء (1982)، الحب له صور (1982)، الحواجز السوداء (1994).

نافذة لعصفور

ما العلاقة بين العصافير والنوافذ؟ لماذا لا تكتفي بدفء أعشاشها ونداوة رؤوس الأشجار؟ لماذا لا تكترث بمياه الأنهار الواسعة والينابيع المتدفقة وتلهث إلى قطرة مطر منسية فوق حافة شباك مزاحة ستارته ناحية اليمين؟ هل تلك العصافير فضول الإنسان فتتجسس على الغرف عبر نوافذها؟ أم تجذبها روائح عطور النساء أم بقايا حليب تحمض على - صدرية - طفل رضيع؟ أم تراها حين تهن قواها في الحب تأتي لتستنشق شراشف العشاق وتنهل منها حبوباً للشبق؟

للعصافير حواس مدهشة، وعواطف لا يحسها إلا من يتعمق بأحوالها ويصمت حين تبدأ تغاريدها، ولمن يصطفيها صديقة وأنيسة على شباكه.

ذات مرة حط عصفور على حافة شباكي. لم ألتفت إليه. واصلت الكتابة بنهم شديد. فلم ييأس، ظل يراقبني فاستدرت إليه. اقتربت بالكرسي من النافذة. ألصقت كل وجهي بالزجاج فغدت المسافة بيني وبينه قريبة جداً، طرقت على الزجاج فلم يتحرك، ظل يحدق بي، تعبت وما تعب. وحين عدت لأوراقي طار وكأنه استراح إذ جعلني أهتم به. في اليوم وضعت له حبوباً على الحافة وبدأت أكتب. جاء والتقط الحبوب ثم اقترب من الزجاج. أخذ ينقره نقرات حنونة كمن يستدعيني إليه. طاوعته واقتربت. وضعت إصبعي على الزجاج وبدأت أكتب له رسالة عابقة بفرحي لقدومه متسائلة عن سر حب لنافذتي، كان يتحرك بعينيه مع إصبعي وكأنه ينقط الرسالة، هنا يصبح فاصلة، وهنا يفتح قوسين، وهنا يضع ضمة، كسرة، علامة تعجب أو علامة سؤال.

حيرني هذا العصفور، فقررت أن أعمق صداقتي به.

في اليوم التالي فتحت جزءاً من النافذة على رغم أن النهار ذلك اليوم كان مغبراً. لكنني احتملت ذراته الحمر تعفر أوراقي وتنتشر على الأثاث الذي أسرفت وقتاً طويلاً في تنظيفه أنا والعاملة، جلست أنتظر زيارته الحبيبة بشوق، جاء مرفرفاً واستقر أمام الفتحة، ابتسمت له ملء قلبي فسرب جسده إلى الغرفة تاركاً عصف الريح يمور في الخارج لاهفاً لأجواء غرفتي، صار يطير ويزقزق وأنا مأسورة برياضته الرشيقة وغنائه الشجي، دار وحام، استقر مرة على جهاز الكومبيوتر ثم على أوراق النبات الأخضر ومنها إلى الأركة ثم حط على برواز صورة سعدالله ونوس بوجهه الحزين، فلوحت له غاضبة لئلا تسول له نفسه أن يلوث الصورة، وبدأت بالكتابة، فجأة وجدته يصدر زقزقة عالية ويطير طيراناً فوضوياً مصدراً بجناحيه أصواتاً غريبة، تركت القلم فصمت، تحركت، قمت إليه أهشه فيطير ثم يستقر على أي شيء، كنت في محاولاتي أوجهه إلى فتحة النافذة ليخرج منها لكنه يتأبى ويسخر من محاولاتي التي باءت بالفشل. تركته واستقريت على الأريكة رافعة قدمي على زندها الآخر. وياللغرابة جاء وحط على أطراف أصابعي ينقر عليها

بخفة وكأنه يدلك تعبها فشعرت براحة ارتخت معها كل عضلاتي. مددت ذراعي، فردت كل أصابع كفي فطار إليها يفعل ما فعله بقدمي، وأنا أتخدر ويذيبني نعاس مفاجئ، قمت إلى غرفة النوم ارتميت على السرير فاستقر على الطاولة المقابلة وأخذ ينقر بسلة القش التي أضع بها بطاقات الأطباء وعلب الدواء الفارغة. قمت من السرير متجهة إلى الحمام فطار ورائي. هنا. وقفت له في المرصاد: إلى هنا والتزم حدودك، هل تظنني أسمح لك بانتهاك أسرار جسدي؟ صفقت الباب ولم أستطع إلا أن أفكر به، ماذا تراه يفعل الآن؟ هل يجلس أمام مرآتي ويعبث بأدوات مكياجي؟ أم سيفتح الأدراج ويستل بعض الإكسسوارات الخفيفة ليتزين بها؟ ثم خطر ببالي أن الغضب استبد به فغادر الغرفة مقرراً أن يعاقبني فلا يعود.

خرجت أبحث عنه، وجدته قابعاً على ورقتي التي ملأت نصفها بالكتابة، جلست إلى المكتب فابتعد عن الورقة واستقر على جهاز الهاتف يصفر ولا يسكت، أربك أفكاري فضاعت مني جملة جميلة، فكرت بطريقة تجعله يصمت لو دقائق أستعيد بها ما ضاع مني،

أمسكت بالهاتف النقال وضربت رقم الهاتف الذي يجلس عليه، حين زعق الرنين انتفض العصفور انتفاضة مذعورة جعلته يفر سريعاً من الفتحة إلى الخارج حيث اربدت السماء أكثر. شعرت بالأسى وبتأنيب الضمير وقلت في سري: لن يأتي بعد. في الليل حلمت بهذا العصفور يحط على صدري ويتمرغ عليه بود ، مازحته:

- هل تعطيني جناحيك؟

بجرأة وكأنه عدو يستد مني قال:

- أعطني كفك اليمنى أعطيك جناحي.

صرخت به:

- أيها الأحمق. ألا تعرف أنني من دون كفي هذه أموت؟

سخر مني:

- وأنت. أيتها الغبية، ألا تعرفين أنني بلا جناحيَّ أموت؟

أخذت أضحك وأنا أعانقه وأقبله فاستكان وظل يشاركني الحلم.

صباحات تأتي وترحل والعصفور لا يفارقني حتى غدا أقرب الأصدقاء إلى روحي.



عبدالعزيز صالح الصقعبي

من مواليد 1958 (السعودية). كتب الرواية والمسرحية. أصدر مجموعات قصصية، منها: لا ليلك ليلي ولا أنت أنا (1983)، يوقد الليل أصواتهم ويملأ أسفارهم بالتعب (1993)، أنت النار أنا الفراشة (1999).

جرح

ماذا عسى أن يفعل هذا الطفل، ابن السابعة، بحجر قذفه طفل آخر فشج رأسه وأدماه. ماذا تتوقعون أن يفعل؟، قد يبكي وهذا ما حدث فعلاً، وماذا بعد؟ أخذ الحجر منه أداة الجريمة واتجه صوب أمه وهو يبكي. وماذا بعد أيضاً؟ ربما انتهت الحادثة!

لنتساءل مرة أخرى ماذا عساه أن يفعل ذلك الرجل عندما يرى رأس طفله ينزف دماً، ماذا تتوقعون أن يفعل، حتماً سيغضب، قد يعنّف الطفل الآخر! وماذا بعد ذلك؟ لا شيء.. صبية يلعبون.. إذاً.. انتهت الحادثة.

ربما انتهت! ولكن ثمة أمراً لم ينته بعد، هو الغياب المفاجئ للطفل الآخر، الذي قذف بالحجر. هل تتوقعون أنه هرب وغادر المدينة التي كان يقطنها؟ سأل والدته، رأى الحزن ينبعث من عينيها! لقد غادروا، ربما لن نقابلهم للأبد.

ولنتساءل مرة ثالثة ماذا عساها أن تفعل تلك المرأة عندما رأت رأس ولدها ينزف دماً، غضبت قليلاً، ولكن ليس بمقدار الحزن على فراق تلك الصديقة التي تسبب طفلها بتلك الحادثة، ستفقد أعز صديقة لها. ستذهب بعيداً مع زوجها الذي تقرر نقله بعيداً. هل انتهت الحادثة؟ أجل ولكن القصة لم تنته بعد.

لا بأس أن تعرفوا أن الحادثة وقعت في حي شعبي بسيط، وفي مدينة تدعى الطائف، قد لا يضيف ذلك شيئاً، ولكن قد يكون ذلك الجرح تسبب بعلامة بالرأس بقيت سنوات طويلة، ولكن ثمة جرحاً أقوى وأنكى، فقد حدثه والده ذات مساء عن جارهم الذي ذهب إلى فلسطين ليقاتل ضمن الجيوش العربية ولم يعد. ربما القصة بدأت تتضح قليلاً، فالحادثة وقعت في شهر يونيو

من عام سبعة وستين بعد التسعمائة ألف. وقد لا تختزن ذاكرة الطفل سوى ملامح باهتة من تلك الأحداث، ولكن من المؤكد أنه لن ينسى حزن أمه على فقد صديقتها، وفجيعة والده على فقد أراض عربية وعلى رأسها زهرة المدائن القدس.

ماذا عسى ذلك الرجل أن يقول لأبنائه عندما سألوه عن ذلك الأثر القديم في رأسه، بعد أن بدأ الشعر ينحسر شيئاً فشيئاً. هل يقول لهم إن طفلاً قذفه بحجر عندما كان عمره سبع سنوات؟ أو يقول لهم ثمة أمر أكبر حدث في ذلك الزمن جعله ينسى سبب ذلك الجرح؟ ربما لو فكر قليلاً فسيقول لهم إنه في ذلك الزمن لم تعرف قيمة الحجر بعد.



يوسف المحميد

من مواليد 1964 (السعودية). أصدر ثلاث روايات. من مجموعاته القصصية: ظهيرة لا مشاة لها (1989) ، رجفة أثوابهم البيض (1999).

الرجل الذي أكله الحزن

قال لي: إذا لم تشرح لي حالتك لم أتمكن من مساعدتك، لن أخرجك من حالتك هذه أبداً، ربما سيحدث لك يوماً انتكاسة، لحظتها لن نتمكن من مساعدتك!! قلت في نفسي وأنا أنظر صوب مريلته البيضاء، لماذا يملكون هذا القدر الضخم من الثرثرة المجانية، وأنا كما أخرس لا أملك أن أعبر عن حالتي، فقد أحتاج إلى وحدة وعزلة دافئتين، وقلم فحسب، لأكتب على ظهر كرتون المناديل الورقية، أو على المناديل ذاتها، أو على مؤخرة

هذا الغبي الذي يشبه عمله عمل المحققين أو المخبرين السريين، يستدرجني لأحكي له عن حالتي، ويقوم بكتابة ما أقوله له داخل هذا الملف الأخضر، ويردد لي كمن تحوم حوله شكوك: لا تقلق!! هذه المعلومات سرية!! أنا أسجلها فقط لأغراض طبية!!

لم أقل له لو أملك أن أكتب ما يطوّح بي ويرجرجني على ظهر هذا البلد لفعلت، جرّبت أن أكتب شتائم وأحزان وأحلام ورسائل على الجدران، لكنها لا تكفي، يأتون في اليوم التالي ويدهنون جدرانهم القبيحة كي يخفوا سوأتهم التي أثيرها بكتاباتي الجدارية، لست مراهقاً بل مرهقاً ويائساً وحزيناً!!

همس بوداعة: لم أنت كتوم؟ ولم جئ هنا؟ لماذا لا تعتبرني أخاً أو صديقاً؟ لم أقل له لا أخوة لي، ولا أصدقاء ولا أعداء، لا شيء يحرضني على الكلام في هذا العالم كله، لا الشوارع ولا العمارات ولا الأشجار ولا عيادات الأطباء، لا الوجوه العابرة، ولا المألوفة المتكررة، حتى الأشجار التي كنت أحكي معها قبل سنوات لم أعد أجد ما يبرر صداقتي الطويلة لها!!

قام بغتة من كرسيّه الدوّار، والتقط من رف المكتبة خلفه شيئاً ما لم ألحظه، ووضعه على الطاولة: هذا تمثال زجاجي، انظر إليه!! حدّقت فيه لوهلة قبل أن يقف ثانية ويتحول في غرفته الصغيرة: أنت مثل هذا التمثال سهل الكسر، قد يسقط من على الطاولة ويرتطم في البلاط ويتهشم!! كنت أنظر في النافذة قبل أن أضيف إلى كلامه: وأنا قد أسقط من النافذة وأرتطم بالأسفلت وأتهشم!! وحدّق بي، فرأيت في عينيه البغيضتين غشاوة تشبه غشاوة الموتى!! سألني بتشفٍ: لماذا تريد أن تقفز من النافذة؟ وقف فجأة واستدرت تجاه الباب دون أن أدفع له أجرة الكشف: لا تخف، سأخرج من الباب، ولن أنتحر داخل سلالم درج في عمارة بغيضة!! وصفقت الباب خلفي.

في الشارع تركض حولي صناديق أحزاني المغلقة، كأنما هم أطفالي المخلصين الأشقياء، هذا صندوق الحنين إلى ما لست أعرف. هذا صندوق الألم، وذلك البعيد الذي يجرجر أقدامه صندوق الذكريات، وذلك الصندوق الطويل الذي يشبه النعش كان صندوق البكاء!! كنت

أبك بحرقة، وجهي تضربه شمس يونيو اللاهبة دون أن تجلد البلل عليه!! كنت أغني بضيق، أردد أغنيات قديمة لمحمد عبده، وأنشج بشراسة ناقة، لم أنتبه إلى ما حولي، لم أشعر أن هناك مَنْ يمشي معي على الرصيف، كنت وحيداً أبكي وأغني وأتذكر معا!!

مشيت قرب سور مدرستي الابتدائية، ثم انعطفت إلى شارع مظلم وتوقفت عند باب المدرسة المقفل، طرقته بحذر، ثم طرقته بشدة، لم يكن هناك أحد!! سحبت أقدامي بتخاذل، بعد أن تلفّت طويلاً باحثاً عن الحارس الذي يبيع حماماً في العصر، ويرتاد نادي النصر ليلاً. عدت إلى الشارع المضيء، ومشيت صاعداً الشارع دون أن أتوقف عند باب خالد الذي صار ضابطاً، أو سعيد الذي أصبح لاعب كرة مشهور. عند المخبز الأتوماتيكي بحثت عن سيارتي النيسان البيضاء القديمة، فوجدتها تقف عند باب المخبز. انتظرت قليلاً حتى خرج شاب عاري الرأس، ليفتح بابها. لحقت به وسألني: خير؟ قلت له: سيارتي، وأنا أشير نحوها!! دفعني برفق وأدار محرك السيارة، وانطلق بسرعة ووجل!!

مشيت تجاه شارع العصّارات وأنا أقضم أصابعي، اجتزت الشارع دون أن ألتفت صوب جهة السيارات المسرعة، سرت ببطء شديد أسفل سور وزارة العدل، كنت أقف كل لحظة وأطالع في الأشجار الهرمة اليابسة من وراء السور. كان الشارع خال والليل يتمدد مثل عجوز لقيط. انعطفت ناحية منزلنا، وطرقت الباب طويلاً، لم يكن هناك أي صوت سوى مناغاة أشجار الكينا، وهي تهددني مثل طفل ضال وشريد. قلت لها: لماذا لا تفتحين لي الباب؟ انعطفت برأسها الشامخ إلى الوراء دون أن تجيب!! عادت ثانية وتلصّصت عليّ. رجوتها بنزق: هيّا افتحي يا عجوز!! أريد أن أطمئن على البنسيانة وسط الحوش!! اضطربت أوراقها ثانية وهي تشيح بوجهها عني!!

ظللت لوهلة أقضم أصابعي وأتلفت بضجر وارتباك، ثم دخلت في نوبة هياج وأنا أهز الباب الحديدي الضخم من مقبضه، بدأ يتمايل مثل شجرة الكينا، حتى انفتح عن آخره. أعرف سرّه مذ كنت صغيراً، ما أن أرجّه بقسوة الصغار حتى يضعف وينفلق مثل ثمرة ناضجة!! دخلت حذراً ومرتبكاً، بعد أن أغلقت الباب خلفي بهدوء،

انعطفت يميناً باحثاً عن الحديقة المنزلية بنخلة السلّج التي أصعدها كي القّح طلعها ذا الرائحة المدهشة، لم أجدها شيئاً غير بيت شعر أسود كبير جداً، يغطي مساحة الحديثة تماماً، تجاوزته دون أن أنظر داخله، ذاهباً إلى الحديقة الأخرى التي تتوسطها نخلة ثانية، وتجاوزها شجرتا جوافة يطل رأساهما على الجيران، كم هالني أن أجد البلاط المرصوف بعناية يملأ المكان بأكمله، تهاويت على البطال، وأنا ألهث: اللعنة، مع من سأتكلم الليلة؟ لا شجر أفضي بأسراري بين أوراقها، لا نخلات تمسح على رأسي بسعفها!! إلى من سأدلق بأحزاني الليلة، البيت لم يعد البيت، وأمي ليست هنا، والأشجار طوت جذورها وغادرت، والليل موحش على بلاط أبله وغبي، وأنا وحيد لا أسمع صوتي أبداً، صرت أنشج الليل كله، وأنا ممدد على البلاط الأبيض المبرقش بالسواد، ممدد مثل قتيل، مثل جنازة أكلها الحزن!!

ثمّة حرارة تسللت إلى وجهي، هجست وأنا في الغيبوبة هل مازلت حياً، لم أفتح عيني المطفأتن، حرّكت يدي بصعوبة بالغة، رفعتها تجاه جبيني، فسرت حرارته إلى يدي، مما شجعني ففتحت عيني، ونظرت إلى الأعلى

حيث شمس الظهيرة تصفع وجهي، والبلاط حولي حرارته عالية، حاولت أن أستند بمرفقي على البلاط الحارق، فلم أستطع. حاولت ثانية، وزحفت قليلاً نحو ظل جدار البيت، ثم اتكأت على الجدار ونهضت بتثاقل، خطوت ببطء، وأنا أتكئ بكتفي على الجدار، مررت بجوار بيت الشعر الأسود الضخم، وهو يسترخي مكان الحديقة بلا اكتراث، تجاوزته، ثم اتجهت صوب الباب الخارجي، دون أن أرفع رأسي نحو شجرة الكينا. قرب الباب اصطدمت به بمقدمة وجهي، وحين أردت أن أهمز ضاغطة، ارتعبت بغتة، لم يكن في كفي أي أصابع، متآكلة كانت، كأنما شيء حارق وقاس جرّها أثناء غيبوبتي، فرفعت رأسي صوب الكينا، وأجهشت بالبكاء!



محمود تراوري

من مواليد 1967 (السعودية). روائي. صدرت له مجموعتان: بيان الرواة في موت ديما (1993)، رين الحمام (1997).

الوعكة

قبل لحظات خرجت مع صديقي الذي توعك بلا مقدمات أو مبررات ترضي فضولي. ووقفت أمام إشارة المرور كأي إنسان لا يملك إلا أن يقف. كنت صامتاً كنت قد غادرت، مثلما أقف في هذه اللحة. عدا بقايا ضحكة باهتة تركتها تتعالق مع باب العمارة الصدئ.

كنت أفرغت كل النار التي صبها صديقي الموعوك في ثلاثة كؤوس. حين انتزعت سرحاني، سيارة تقف في الشارع المحاذي لوقفتي، والذي سأستدير نحوه إن تجاوزت صمت هذه الإشارة.

تبدو كأنها موديل هذه السنة، لونها لم أستطع تحديده، فهي كانت تقف في بقعة معتمة من الشارع، بينما ما عدده من أربعة إلى ستة رجال متباينون، كلهم وقوف، وغطاء المؤخرة أو ما يعرف عندنا بالشنطة مفتوح كالجوع ومقزز كالخوف الذي به غادرت صديقي.

حدقت في الإشارة، تطلعت إلى الرجال المتباينين الواقفين خلف شنطة مفتوحة، ولم يتبين إذا كانوا مختلفين أو متحابين، أو أن كل طرف كان مرعوباً من الآخر، أو أن طرفاً يسبب رعباً ويثير ريبة للآخر. ففي بعض الأمكنة تختلط الأشياء بالتبريرات، فيغدو المشهد مفتوحاً على كل الاحتمالات. هكذا أقنعت نفسي، وأنا أحاول عدم الفرار من فكرة أنني مللت حبيبتي هذا اليوم.

ولكنني لم أحزن لأني أجبرت نفسي على تذكر أن ملل العشاق والأحبة شيء طبيعي لاستمرار المحبة. استطردت في لحظة رومانسية وقلت: إن شعلة العشق تبقى مشتعلة طالما غسلتها من وقت لآخر مياه الملل والنفور.

التـفت يمنة فإذا بي أقـترب من تحديدي المشـهد... شخصان حتماً هما من القارة الهندية، لم أستطع تحديد بلديهما. وواحد إفريقي بوضوح ألم إفريقي سافر، مواطنان أحدهما محجب بشماغ لفه كعصابة حول رأسه، وآخر اكتفى من المواطنة بثوب فضحت بياضه العتمة الوحيدة التي التصقت بالسيارة.

لحظة كوزموبوليتانية تخيلتها و... افترضت فيها حواراً بسيطاً يكون مقدمة لمعرفة الآخر الذي بقي طويلاً يحتك بنا.

المواطن المحجب يخلع عقاله، بصورة تجعلني ألغي نهائياً فكرة الحوار أو التفكير في الاقتراب من الآخر. خصوصاً عندما تقترب سيارة أخرى تتهادى من خلف السيارة الأولى، داخلها معتم أتبين فيه ربما وجهين نسائيين، ووجهاً ملثماً، ووجوهاً لم أحددها إن كانت ملتحية أم لا، لأنني عدت أتذكر أني مللت حبيبتي، وأعشق الموسيقى وأحب أن يهدي الناس بعضهم بعضاً ورود الحب بالطريقة نفسها التي تخيلها إبراهيم خفاجي.

بحثت عن فاصل بين الكره والملل، أملها فأشتاقها،

فأبقي أحبها بإيمان تام كما يفعل الهندي وهو يدفع من هم بضربه بالعقال، بينما صديقه يدفع بالصوت عالياً فيلتم الناس. خرجوا من صمت لكنه أقل قسوة من صمت حبيبتي.

فجأة التموا، فنسيت أن أسأل: لِمَ التموا؟ ورحت أسأل: من أين جاءوا؟ وكيف؟

أسرات حالماً، يتناثر مني خوف دقيق وقديم، علّي ألتم عليها من أي مكان.

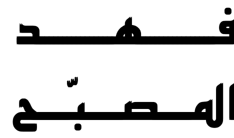
حين استدرت مجتازاً الإشارة، لم أكترث لأتوقف فاضاً تشابك الأعراق. تجاوزتهم في لحظة رعب هائلة. وبعد مسافة توقفت أمام «ستاند» الصحف، تأملتها، متشابهة كلها. مضى وقت طويل لم أشتر فيه جريدة. مددت بصري طويلاً تجاه الإشارة بالضبط، فرأيت العقال مازال مرتفعاً.

حين أرخيت بصري كانت طفلة خلاسية تأخذ بيدي.

ورحنا نسير، نبدد غبش الفجر، وأحس في كفها الصغيرة لسع أسئلة. وهناك ظلت حبيبتي صامتة.

والعقال عالياً جداً. كؤوس الناس أخذت تتبخر في رأسي.





من مواليد 1954 (السعودية)، صدر له صاحب السيارة البرتقالية (1988)، للدموع لغة أخرى (1994)، الآنسة أولين (1998)، الزجاج وحروف النافذة (2002).

فمٌ باتجاه الشمس

شاهد لحمه ينهش بأنياب حادة، بعد أن يهاجمه وحش ويفترسه. تكرر حلمه كثيراً وأخذ يخنقه فيصحو مبللاً بالرعب، لا يجد أمامه إلا الفرار من فراشه؛ ليقع في حلم آخر من أحلام اليقظة يبحث فيه طريقة للخلاص.

لحلمه رائحة الغابات وخشخشة الحشائش عند اصطدامها بالقوائم اللاهثة. غير أن أحلام اليقظة امتنت عليه بحل فسعى لتحقيقه. اشترى مسدساً صغيراً ولأنه يحب النظام استخرج رخصة له بعد جهد مضن، إذ كان صادقاً مع نفسه في سبب حمل السلاح. ورغم ذلك

لايـزال الخـوف يـطـارده. راقـت لـه الـفـكـرة كـثـيـراً وربما سيطرت عليه وانساب مع نـهـايـتـهـا الـبطـولـيـة، فعـنـدمـا يحتضنه الوحش يقرّب مسدسه الصغير مـن أذنه. وقبل أن تنغرس الأنياب في جسده يكون قد فجر دماغه.

تدرب على هذه اللقطة كثيراً وكأنه سيؤديها على خشبة مسرح، حتما سيكون هناك شهود للحادث، وسيموت بطلاً أمام كاميراتهم الصادقة، وقد يطول عمره قليلاً ليسمع هاتافاتهم، عندما ينتفض الوحش انتفاضة الموت. ومن حلم إلى حلم، ومن يقظة إلى صحو، لم يقدر على كتب ما اعتراه، فجهر به على حذر لتنهال عليه النصائح:

لا تخرج إلى البر ولو برفقة أحد.

لا تدخل حدائق الحيوان.

في الليل لا تسر منفرداً.

لا تسافر إلى مناطق فيها وحوش.

صار يبتعد في مشيه عن صناديق القمامة حتى لا يباغته وحش متنكر في زي قط. زوجته قالت له:

- اعرض نفسك على طبيب نفساني.

فرد بغضب:

- أنا لست مجنوناً.

- من قال ذلك؟

- أنتِ.

- أردت مساعدتك للتخلص من....

- لا تكملي.

- دع شيخاً يقرأ عليك.

كبر الهاجس في نفسه ولن يزيله شيء. أخذ يتمتم ببعض الآيات والأدعية في سره ويتعمد السير وحيداً ليقتل الهاجس في نفسه. كان الشارع طويلاً والمارة يتكاثرون، لا ظلمة تكتنفه. أول ما فعله تأكد أنه ليس في حلم. الوجوه تحييه. يرد بارتياح. سيارات الأجرة تتقاطر عليه، البعض يسأله عن صيدلية.. حانوت.. شارع.. تحسس مسدسه من فوق ملابسه.. انتزع نفسه من الأفكار ثم عاود السير. شاهد الرجال تخلع ملابسها وتتحول إلى وحوش ضارية بدأت تهجم عليه.

خـــالـــد
أحــــمـــد
الـيــوسـف

من مواليد 1958 (السعودية)، أصدر خمس مجموعات قصصية. منها: مقاطع من حديث البنفسج (1994)، الأصدقاء (2004).

الشتات

استرخى على كرسي محشو بالقطن المنفوش، شعر براحة دمائه المشخنة وهي تجري من رأسه حتى أخمص قدميه، تبدد عناء الطريق في لحظات.

إغفاءة خفيفة تمددت بين أطرافه حملت وعيه إلى فضاءات بعيدة. هاهو الطريق يمتد أمام عينيه كثعبان إفريقي يجوب غابات خط الاستواء. كلما قطع جزء منه تمدد أكثر فأكثر!!. المسافة طويلة بين مدينته الحالية ومسقط رأسه القديم، ولكي يقطعها بأمان تستهلك نهاره كله. يعلي مرتبة اطمئنانه أنه كلما قرب منها

انخفضت درجة رارة الطقس وزادت حرارة جسمه شوقاً إليها. هي نقطة حدودية اتسعت مع السنين وتلقفت بشراً وأشكالاً متباينة، يجمعهم البحث عن وجه جديد للحياة. هي مدينته القديمة الجديدة وهي مصدر راحته الربيعية. قفز على صوت الكابح مختلطاً بهدير الجمال وهي تهرول هاربة من وسط الطريق والسيارة تلعب بين يديه لتستقر على كثبان رملي صغير.

سلامات!!.. الحمد لله، الحمد لله، ربي ستر!

رددها كثيراً في داخله، إجابة لصوت سمعه من غير مصدر. كان صوته جافاً يرتعد في مشهد أفزعه أثناء سيره، وقف متلفتاً باحثاً عن قارورة الماىء ففيها نبض حياة مفقودة، رآها على الطاولة الثانية فرح بها تناولها وراح يفرغها في جوفه لعل الحياة تستقر. زاد نبض قلبه فتدفق العرق نازاً إلى كافة جسده برطوبته، عاد مسترخياً إلى كرسيه وبيده اليمنى مفتاح التلفاز الإلكتروني، عبث به بحثاً عن صور ومشاهد تريحه وتجلب له النوم المستكين. كانت المحطات على اتفاق في بث أخبار وصور الفوضى البشرية العالمية، الحقد والكره

من الإنسان للإنسان. هكذا شعر، وهو يقلب ناظريه بين المحطات، أغلق الشاشة مرة ثانية.

- لم تكن بعيدة عني، هي حدود ترابية وبعض الأسلاك تفصلني عنها، وهي تحيط بي بأدخنتها وتلوثها وقبل ذلك بأهلها، آه يا عراق يا أرض المجد الخالد، يا تاريخاً لا ينسى، لا ينسى!!

مازال حاضراً بكل حواسه فقد أشعلتها صور التلفاز الحزينة، لم تكن العراق حدوداً أو تاريخاً أو ذكريات في خلده، ولم تكن عاطفة حركتها رياح الزمن، هي في وجدانه وفي قلبه، هاهي تنهض مرة تل مرات كثيرة، وكلما زاد أهله رأى العراق أمامه رغم أنه في وطنه والتوق له لا ينقطع. والده مات منذ زمن بعيد.. لكن لم يمت بعد، مادام نصفه الآخر يشاركهم الحياة! أما والدته فمازالت عروساً مبتهجة بثيابها البيضاء تمشي الهوينى والنساء من حولها ينثرن الفرح والزغاريد، وكلما رأى عرساً جرى إليه بحثاً عنها فقد تكون العروس فهي لم تمت بعد!!، خرج والده في يوم يشوبه الاصفرار من أرض نجد تائهاً على وجهه، والعطش يقتنص موته والجوع

قاتله لا محالة، ومن قفز إلى خيمة إلى بيت إلى قافلة، راحلاً إلى النجاة متمسكاً بالحياة، لا علم له بمصيره ويومه وغده، ودون علم منه فتح عينيه على بصرة العراق، بين مياهها ونخيلها، وحيويتها ونبضها.

مضت به الأيام في مناكبها، وحين صمت الجوع والعطش، تحرك جوع الجسد والروح، بعدما رأت عيناه عينيها وقلبه يخفق لها للمرة الأولى. وفي المرة الثانية كان خفقه بجوارها وعلى عرش واحد ورداء يلفهما بحب نقي طاهر كبراءة الأطفال. سلكت السعادة حياتهما، واختلطت مع معيشتهما، رغم التباين الفكري والموروث الروحي، برغم الطقوس والممارسات التي لم يرها من قبل بين أهله وعشيرته. هام بها كثيراً وعشقت روحه روحها فنسي الترحال والعذاب، دفن الصور والمشاهد التي ينكرها عقله، وأهمل الفروق في سبيل حبه لها.

في يوم آخر اشتعل بين جوانحه حنين الأرض والتراب، وكان لابد من زيارة وطنه وأهله، فالغياب الطويل لا يقطع الشوق أو الرغبة للأرض، هكذا كبر الحب في قلبه، فوعدها بزيارة لن تطول ورؤية وصل

لأبويه لكي تستمر الحياة بينهما. رافقته بهذا الأمل. لم تكن مدينتنا آنذاك كما هي الآن، تتكون من بعض المساكن المتلاصقة والقلوب المتآلفة والضيافة المثلى، هي موطن الراحة للقادم من بعيد، وهي أمان الإنسان للإنسان.

رغب والده أن تكون هذه القرية محطة راحة من عناء الطريق والسفر، فمكث فيها أياماً جميلة، ودون قصد انغمس بين أهلها؛ ليبني وشائج أقنعته أن يمكث وقتاً أطول، ووالدته حرضته للبقاء. فبدايات الحمل دائماً مرهقة للنساء، حيث أباحت له بضرورة من يعتني بها، وحالتها النفسية تلح عليه بالسكن لمدة قصيرة تتجاوز أثناءها الإرهاق، ثم يواصل السفر.

بعد أيام على بقائهما، جاءت من يبحث عن القدرات المميزة والأجسام القوية، وينادي للانضمام إلى مشروعات الدولة الجديدة، فكان التابلاين مطلب للحياة وتحسين أوضاع الرحل والمهاجرين. انضم والده عاملاً في هذه الخطوط النفطية الممتدة عبر الصحراء الشاسعة، وفي إحدى الليالي الحالكة جاء والدته من ينعيه ويشعل فتيل

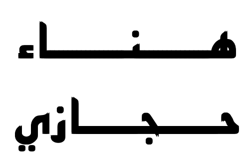
الصبر على ما ابتليت به، وعلى فراقه. لقد سقط من علو شاهق وقضى نحبه، حمدت الله أن أنفاسه وسط أحشائها، وشذى روحه تحيط بها، وتأملت من يخلفه ليرعاها في حياتها، تحملت البعاد والوحدة كثيراً، حيث لم تجد من يعينها على الارتحال إلى بلادها، فمكثت الأشهر كلها بين الناس والجيران. لم تشعر بعدئذ بالألم والترمل والفراق فقد كانوا أهلاً لها، ورحلة الزيارة تحولت دون توقع إلى استيطان وبقاء وسكن. بعد سكون أيامها واستقرار وجدانها جاءها من يطلب يدها، رفضت كثيراً ونفت الفكرة نهائياً، فحالها لا يسمح بالتفكير بالارتباط، توالى الراغبون لها الجاهلون بوضعها، وتعالى صوتها وفاء للحب الأول والأخير.

كبر الأمل في أحشائها مع نمو الحب والشوق والصبر له. حين حانت لحظات الفرج والخروج والولادة، بدت الأوجاع تترى على جسدها، وجاءها المخاض والنسوة اللاتي حولها في رحلة برية كالعادة. طلبت العون من الله، انغمست في إغماءات الولادة بمفردها، فاضت آلامها أوجاعاً وإرهاقاً، حتى فقدت الوعي. الجنين تحت

قدميها بين الحياة والموت، والدماء تنزف منها مختلطة بآثار الولادة المعهودة.

عند عودة إحدى الجارات باكراً أرادت الاطمئنان على حالتها، فمرت بها، حينما رأت مشهدها المفزع، لم تحتمل لحظتئذ ما تراه، فكانت الصدمة قوية عليها ولم تحرك يداً لإنقاذها، إلا بعض مضي وقت طويل على حالتها، وتوافدت النساء في دارها ليجتمعن على فراق روحها. كان الحبل السري ممتداً لتبقى الحياة ممن فاضت روحه في سبيل البقاء والوجود متجددة للإنسان الجديد، لم تنقطع الحياة عني، ولم تنته الآلام وحركة المسافات والترحال. الإرث منهما أن أبقى في حب لهما ولمن احتضنني من أجلهما، أحبهما رغم جهلي بهما، مجدداً ذكراهما في كل نائبة وزيارة لتراب يضمهما إلى الأبد!





(السعودية). صدرت لها مجموعة بنت (2003).

تعب

أكره الأطباء، وبلاط المستشفيات النظيف واللامع، وكاونتر الاستقبال الذي يجلس خلفه موظفون جامدون وأوراق المواعيد التي لا تظهر دائماً في الوقت المطلوب.

أكره المرض، أكره مرض زوجي تحديداً، وأكره أن أضطر للعب دور زوجة المريض التي يتوقع الناس منها أن يسكن عينيها قليل من الحزن وكثيرٌ من الرضا بالقضاء والقدر.

- ألا يوجد أمر علاج؟

- بلى ولكن لمواعيد الصباح فقط، المساء للمواعيد (الكاش).

تشير الممرضة لي بالجلوس داخل الغرفة، أسألها عن الطبيب فتخبرني أن لديه مريضين آخرين، وأتعجب من المكالمة التي طلبت منا الحضور باكراً لأن الدكتور لن يكون موجوداً في الوقت المحدد في الورقة.

أسمع صوت الطبيب الحاد، ويرد إلى ذهني تساؤل لا معنى له، لماذا تزداد أصوات الأطباء حدة كلما زادت أهميتهم، أسمعه يسأل الممرضة كم بلغ عدد المرضى؟ وهل كلهم دفعوا (كاش). وأسمع صوت ضحكة ساخرة ومكتومة يصدرا زوجي، وأتذكر أن هذا الصوت من أهم الأشياء التي لم يفقدها زوجي جراء مرضه، وأتذكر أنها كانت تسبب لي حالة من الضيق أجاهد في إخفائها، وأعرف أن هذه الحالة زادت سوءاً بعد مرضه، أتشبث بالكتاب الذي أحضرته معي، وأهرب فيه من عيني زوجي وأسئلته التي لا يستطيع أن يسألها، أختبئ من سخريته، ومن عدم فهمه، ومن نظرته الضعيفة التي يستنجدني بها أحياناً، أهرب من كل ذلك وأغرس عيني

بحرص شديد في مجموعة لكورتاثار، الذي على الرغم من حرفيته الكتابية العالية، لم ينجح في انتزاعي من كل الأشياء التي أهرب منها. ظللت أهرب، وأحس أنني أهرب، مع أن نجاح الهرب كان يعني أن أستغرق تماماً في القراءة وأنسى كل ما يدور حولي.

طلبت من الممرضة أن أرفع كمي كي تقوم بقياس ضغط الدم، فأجبتها ببرود وبازدراء لا أعرف سببه أنني لست المريض، وأشرت إليه، كانت حالة القرف التي تغمرني شديدة جداً، لدرجة أنني لم أستهجن الطريقة التي رددت بها على الممرضة، مع أن خطأها كان لا يعد خطأ أصلاً، إذا ما تذكرنا أنني أنا التي أعطيتها ورقة الموعد وسألتها عن الدكتور.

انتظرنا ساعة، جاء بعدها الدكتور الذي كان شديد الاعتداد بعدد المرضى الذين جاءوا إليه ودفعوا له (كاش)، أعرف أن هذا الرقم بالنسبة له كل حياته، أن يأتي إليه الناس بدون أمر علاج، لا يجيئون في الصباح حيث تتكفل بهم أوامر العلاج، بل يجيئون مساءً، خصيصاً له، من أجل عينيه، وسمعته الطيبة، يختال

الطبيب كلما سمع الرقم يزداد ، والفلوس حتى لو لم يأخذها هو فهي تعني أنه مطلوب، أن المستشفى ستعرف أهميته، ولابد أن تقدر ثمنه، وربما رفعت الراتب الذي تدفعه له، لو أنهم يفهمون أو يقدرون، هكذا يردد بينه وبين نفسه.

جلس بطريقته المتباهية وصوته المرتفع، تذكر أنني طبيبة، لكن وللمرة التي لا أستطيع حصرها ، قال لزوجي أنت تكتب عن الاتحاد كثيراً في صفحات الرياضة، كاتب كبير، وأيضاً يردد زوجي كما في كل مرة أنه يكتب في الأدب، ويسأل الدكتور الذي يتضح لي بشكل جلي تماماً أنه لا يعرف أي شيء عن حالة زوجي، إذا كان قد عاد إلى الكتابة، فيجيبه زوجي أن: لا ، وأكون أنا وصلت إلى أقصى حالات القرف، أتذكر الطبيب الأمريكي الذي غادر مرتعباً مما صار يجري من استهداف لقتلهم، والذي كان في كل مرة يربت على كتفي ويبتسم بأسى، يشجعني بنظرته المتفهمة، ويجري العديد من الفحوصات لزوجي، لم يفعل أياً منها طبيبه الجديد بعدد المرضى (الكاش).

ليس هناك حل يا دكتور؟ يقول ي: ليس هناك حل، فليكمل نفس العلاج، أخرج من العيادة، اتجه إلى الصيدلية، يتبعين هو، أصرف العلاج، نغادر المستشفى، أشعر بوهن شديد، أقول له أنا تعبة، سأذهب للنوم.



ناصر محمد العديلي

من مواليد 1951 (السعودية). صدرت له مجموعة الزمن والشمس اللذيذة (1985).

بقايا الطباشير

كنت معجباً بما يكتبه مدرس مادة القراءة بأصابع الطباشير الملونة على السبورة السوداء من كلمات مثل: «قرأ، كتب، زرع، حصد، باب الحديقة، شجرة التفاح».

كنت أتابع الحروف والكلمات التي نقرؤها مع الأستاذ.. وتشكل كلمات وجملاً مفيدة نتعلمها ونتعلم الحياة من خلالها.. كانت ذرات الطباشير البيضاء تهلل كندف الجليد على الأرض من السبورة.. وكان الأستاذ يترك بقايا الطباشير على الحامل في أسفل السبورة.

أعجبتني لعبة الطباشير والكلمات التي يلعبها الأستاذ كل يوم والتي من خلالها تعلمت كلمات وجملاً مفيدة.

فكرت أن ألعبها بنفسي مع بعض الزملاء بعد خروج المعلم.. وفي ساعات الفسحة.. كنا نكتب كلمات ذات معان مثل زرع، حصد، باب، شجرة. كما كنا نكتب جملاً غير مفيدة.. كانت ضحكاتنا تسابق الكلمات والجمل المفيدة وغير المفيدة على السبورة، كانت السبورة تغص بالكلمات والجمل، ثم يأتي أحدنا بالمساحة، ويحول السبورة إلى لوحة نظيفة.

نعيد الكتابة من جديد ونضحك معاً وكأننا نملك ثروات العالم كله.

أخبرت صديقتي «مزنة» التي كانت لا تدرس وقتذاك بما نفعل في المدرسة كل يوم مع بقايا الطباشير.

ضحكت وتحمست لمشاهدة الطباشير.

أغرتني حكاية الطباشير ذات يوم فحملت بعض بقاياها وبعد خروجي من المدرسة أصبت بعدوى الكتابة والتعلم.

مررت بمنزلنا وتركت حقيبتي هناك ثم خرجت من المنزل فرحاً ببقايا الطباشير في جيبي.. مررت على باب منزلنا وكتبت عليه «باب».. ثم مررت على الجيران وكتبت على «باب» منزلهم باب.. كنت أكتب بمتعة وفرحة لذيذتين وكأنني أعرف كل شيء.. مررت بالمسجد وكتبت على بابه الكبير «باب».. خرجت من باب المسجد وكتبت على بابه الآخر «باب»..

استمرأت اللعبة ورحت جارياً أسجل تاريخ أبواب حارتنا.

مررت على مزنة في منزلهم وأطلعتها على الطباشير البيضاء والحمراء والزرقاء في جيبي.. تلمّست مزنة الطباشير وشمّت رائحتها لأول مرة.. خرجنا من منزلهم وكتبت على بابهم بالطباشير الحمراء باب.. مرنة.

سألتني مزنة وقالت: ماذا تفعل.. قلت أكتب كلمة باب مزنة.

ضحكت وقالت: إنه باب أبي.. كتبت «....». قالت مزنة ماذا كتبت قلت كتبت اسم أبيك. فرحت مزنة وهي تقول باب مزنة السعد.. ضحكنا معاً ورحنا نكتب

على بقية الأبواب في الحارة وكأننا نعيد اكتشاف تاريخ حارتنا.

بعد عدة أيام تعلمنا في المدرسة قراءة وكتابة كلمات وجمل جديدة ذات معانٍ شتى.. قرأنا قصائد وأشعاراً جميلة..

(بلاد العرب أوطاني

من الشام لبغدان

ومن نجد إلى يمن

إلى مصر فتطوان..

بلاد العرب أوطاني)

حملت بقايا الطباشير من جديد إلى منزل مزنة..

حكيت لها الدروس الجديدة.. قرأت لها الأشعار.

غنينا معاً «بلاد العرب أوطاني من الشام لبغدان»..

ضحكنا من جديد..

كان يوماً مطيراً.. ونحن نتجول في حارتنا نسجل على الأبواب كلمات وأشعاراً:

بلاد العرب أوطاني

بلاد العرب أوطاني

كانت مزنة لا تعرف كتابة الكلمات والأشعار.. لكنها كانت تغني الكلمات وترسم الحروف على الأبواب.

كنا نستمتع باللعبة وصوت الرعد والبرق فوقنا..

هطلت الأمطار فجأة علينا.. كانت زخاته شديدة..

مسحت بعض ما كتبناه من حروف وكلمات وأشعار على الأبواب..

سالت ألوان الطباشير الملونة على خد الأبواب لترسم لوحات سريالية جميلة.

فجأة هطلت حبات البرد مصاحبة لزخات المطر..

كنا فرحين.. نضحك بالمطر ونعبث بحبات البرد البيضاء الصغيرة الناصعة.

كانت مزنة تضحك فرحة وطربة مثل قوس قزح ممتد في الأفق..

كانت حبات البرد البيضاء تشبه أسنان مزنة.

* * *

عبدالكريم محمود الخطيب

من مواليد 1936 (السعودية).
أصدر مجموعة أدب من رضوى (1958)، شجرة الليمون (1980).

الحب القاتل

الوقت كان مساءً، أما الضجة فقد جرت بينه وبين زوجته. بدأت بكلمات نابية قاسية من هذه المخلوقة التي اعتبرها شرسة وشاذة الطباع بين الحواءات.

كانت الضجة لها رنين في داخل البيت وخارجه، سمعها أكثر الناس والجيران من خلال النوافذ للدور المجاورة، واستنكروا في تمتمات غير مسموعة طردها له من الدار. لم تكن المرة الأولى فقد طردته أكثر من مرة، وتوسل أهل الحي عندها فأعادته. هرول مسرعاً من باب

الدار يلهب كالكلب لضراوة لكمة، جاءت في صدره أثناء عراكها معه. وقف على عتبة الدار يتحسس أثر اللكم. كان أهون عليه أن يموت ولا تلكمه هذه اللكمة القاسية. أخذ بعد ذلك طريقه إلى المقهى المجاور للدار لعله يهدأ، لم يعد يرى من حاله شيئاً. لقد سئم هذه المخلوقة الزائفة. إنها تكشر له الأنياب دائماً وتسعى لعكننته.

نسي كل شيء من حوله، حتى كاد أن ينسى الطريق إلى المقهى الذي اعتاد أن يرتاده كل يوم أكثر من مرة ليجد فيه متنفساً لنفسه.

أخذ مكانه في (المركاز) المجاور لي ولبعض الأصدقاء، واستطعت أن أبصر في عين هذا المخلوق البائس صمتاً وانعزالاً. حدثتني عيناه ووجهه الضامر أنه يعاني حالة نفسية شديدة. بدأ يشعل السيجارة من عقب الأخرى وهو لا ينظر إلى أحد.. أشفقت عليه من هذا الانتحار البطيء.. كان يتكئ بيده اليمنى على الطاولة ويده اليسرى معلقة في شعر شواربه الكثيفة وهو يبرمها ويحاول أن ينتزعها. أقبل صبي المقهى ليمسح بعض

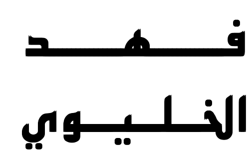
الطاولات التي تراكمت عليها ذرات من تراب، وأشار إليه إشارة تدل على أنه من الزبائن الدائمين.

أحضر لنا صبي المقهى أكواباً من الشاهي وأحضر له زجاجة ليموناتو. شرب زجاجة الليون وأفرغ كوب ما ء في جيب ثوبه الأيمن، ووضع أعقاب السجائر في جيب الثوب المعلق في صدره، وكتمنا أنفاسنا حيا ءً لسوء تصرفه خشية أن نضحك. أشفقت عليه لما هو فيه من حال، وأدركت أنه مصاب بالعته، وهممت أن أجاذبه أطراف الحديث، غير أنه هم بالانصراف، وانتصب قائماً ونقد صبي المقهى بعض القروش وأخذ طريقه بين (المراكيز) والزبائن كمن أصيب بخدر. قفزت من مقعدي ألاحظه، كانت هناك سيارة مسرعة تعبر الشارع فداهمته محدثة أزيزاً عالياً، وهنا صدرت صرخة مكتومة من قلب الرجل ولفظ أنفاسه الأخيرة. هرول كل من بالمقهى إلى مكان الحادث وفرق البوليس بعضهم، ولكن بعضهم لم ينصرف... ومن بين هذه الجموع انحنى شيخ كبير على جسم الرجل وهو يحتضنه ويبكي ويتمتم بصوت مرتفع «**إنا لله وإنا إليه راجعون**» سأله البعض أتعرفه؟ فأجاب

قائلاً: هو ابني يسير دائماً وهو ساهم شارد الفكر يفضل الجلوس دائماً في هذا المقهى يبحث عن الراحة. لقد تغير من سنتين منذ تغيرت زوجته معه، فبدأت تعاكسه وتنهره وتطرده من داره وسأله بعض الناس لماذا تغيرت معه زوجته وقال لا أحد يعرف السر، كل ما في الأمر أنها طلبت منه ذات يوم أن يطلقها، وعرضت عليه مقابل ذلك مبلغاً من المال ولكنه رفض، وقالوا له أتراه يحبها؟ قال: يحجبها بولع.

وسرت وسار الناس بعيداً عن مكان الحادث وصوت سيارة الإسعاف يقترب كالنذير لحمل الجثة.





من مواليد 1946 (السعودية). نشر عدداً من القصص منذ مرحلة مبكرة في كثير من الصحف المجلات. مجموعته الأولى تحت الطبع.

ريـــاح

لم تعهد المدينة تلك الرياح التي أزّت بعنف قرب شواطئها، مما اضطر أمن السواحل لإصدار تحذير عن مدى خطورة ارتياد البحر.

وردت أخبار من محيطات بعيدة تفيد بأن المدينة ستمنى برياح أشد، وأكد فلكيون بانتقال الرياح من البحر إلى قلب المدينة. كان سرب من الطيور يغرد فوق البحر، ثم دفعته شدة الرياح للتحليق بعيداً باتجاه الصحراء.

أقفرت الشـواطئ بعد أن هجرها النـاس وظلوا في بيوتهم وجلّ أحاديثهم تدور عن الرياح.

قال كهل يقطن شرق المدينة: «ليس باليد حيلة إنها الرياح»!

ازدحمت بالسماء سحب كثيفة، وكأنها تنذر بحدوث شيء «ما» لكن البعض رجّح بأنها مجرد أمطار غزيرة ستدفع بها الريح إلى أماكن أخرى.

استبد شغف لدى الناس بتقصي كل ما يتصل بمعرفة الرياح، وتوصل باحثون إلى أن كلمة رياح هي أكثر المفردات انتشاراً بالكتب المقدسة، وفي معاجم الأمم القديمة والحديثة.

كما أن الكتب المهتمة بتاريخ الرياح أشارت إلى أن مدناً مشتتة بأصقاع العالم اجتاحتها رياح عاتية، ودكَّت سكونها وبدلت أزمنة بأزمنة وأنماطاً بأنماط.

وأوضحت تلك الكتب بأن بعض الرياح تجري بالفضاء الشاسع وتمتزج بالبروق والأنواء والنيازك، وتنسج مفاصل التاريخ وتبدل رونق الطبيعة، ولكل ريح في ممالك السماء فلك ومدار.

ازداد هيام الناس بالتقاط أخبار الرياح من كل منفذ متاح.

بعض المهتمين عاد به البحث إلى أزمنة سحيقة وروي أنللرياح أساطيرها وطقوسها وهي تضرب بأعماق البحار وتصوغ من ألقها أجمل اللآلئ.

وتجتاح الصحاري وتدك أقوى الحصون، وتهزم أعتى الأباطرة، وتحيل الساكن إلى متحرك والثابت إلى رماد.

وحكى الراوي أسطورة القرية التي نسفتها الرياح عن بكرة أبيها، ولم ينج من أهلها عدا بضعة رجال ونساء تناسلوا عبر الأزمنة وأعادوا بناء القرية بأنساق جديدة بعد أن هبت عليهم رياح، حملت أمطاراً غزيرة جلبتها من سماء بعيدة، وارتوت بعد هطولها الأرض، وأينعت السنابل، وتكاثر النسل وأقيمت الأعراس، وأضيئت الشموع في كل دار وسابلة.

انطوى اليوم الأول من مجيء الرياح بعد أن حاصرت المدينة من جميع الجهات تعامل الناس مع ظاهرة الرياح. تعاملاً ينم عن الاستسلام للأمر الواقع. وفي اليوم الثاني أفاق الناس وإذا بالرياح أشد وأعتى.

صدر عن مرصد المدينة، توضيحاً أفاد بأن المدينة لم تتعرض طوال تاريخها لرياح بهذه القوة والتأثير.

تضرع الآباء والأمهات إلى الله بأن تصبح هذه الرياح، فواتح خير، ومحاصيل رحمة وبركة، وتجنيب المدينة من شرورها وعواصفها المتقلبة.

كان القلق يرتسم على الملامح، خوفاً من انهيار البيوت، والصروح، والأعمدة، لاسيما أن المدينة بنيت على النسق القديم ذي الطبيعة العشوائية، وربما تصبح في مرمى الخطر المحدق، أمام هول الرياح وضراوتها.



تـــركـــي الـعـسـيـري

من مواليد 1956 (السعودية)، أصدر مجموعة من أوراق جماح السرية (989).

السوسة

كنت حديث عهد بالوظيفة! لم يكن قد مضى على تعييني مديراً لقسم مكافحة الآفات الزراعية وقت طويل. لذا، فقد كنت متحمساً لعملي الجديد، ومتحمساً أكثر لوضع حد لتلك السوسة الخبيثة التي راحت تلتهم أشجار النخل، وتلتهم معها آمال المزارعين البسطاء وجهد سواعدهم المعروفة.

ورغم المسافة من بيشة، حيث أقيم، إلى تبالة لم تكن تحتاج مني إلا إلى نصف ساعة أزجيها في

الاستماع إلى حديث مذاع أو موسيقى هادئة، فقد استيقظت مبكراً على غير عادة؛ لأتقي شر جلبة السيارات القادمة من القرى المجاورة ورعونة سائقيها. تناولت إفطار على عجل، ثم انطلقت بسيارتي القديمة.

كان الطريق مثالياً لمن يكره الزحام مثلي، ولم تكن الحركة قد دبت في الطريق بينما راحت أشعة الشمس تطل بخجل من وراء الأكمة البعيدة. غير أنني لم أكد أبتعد قليلاً عن المدينة، حتى بدا لي من بعيد رجل وامرأة يرفعان أيديهما، يحاولان باستماتة إيقاف السيارات القليلة التي تمر غير عابئة بهما.

توقفت على مقربة منهما، فاندفع الرجل ذو الملامح القروية الحادة نحوي وبنبرة منكسرة قال لي بلهجته الريفية اللذيذة:

- معك (يالاخو) إلى تبالة!

وحينما أومأت برأسي، فتح الباب وارتمى في المقعد الخلفي، بينما وجدت المرأة حرجاً واضحاً في الجلوس على المقعد الأمامي. ولذا، فقد ألقت بنفسها بجوار الرجل العجوز على مضض. بدا لي من نظراتهما إلى بعضهما

أنهما لم يكونا تآلفين تماماً. كانت نظراتهما اللتان رحت أرمقهما من خلال المرآة، تشي بنوع من عدم الرضا والوفاق. رحت أغذي السير، والطريق يمتد أمامي بثقل. ورغم أنهما ظهرا لي كتمثالين حزينين من الخشب لا يكادان ينبسان ببنت شفة، وعلى غير عادة أهل القرى، فقد احترمت صمتهما. ثم لم يلبث الرجل أن مد يده لينتزع شيئاً ما من يد المرأة.. التي لم تقاوم ولكنها رمقته بنظرة مريبة. كانا يهمهمان بكلمات خافتة لم أستبن كنهها ثم مالبث الرجل أن رفع صوته بعد أن استدار صوب المرأة:

- أنت امرأة قليلة أدب، ما فيك معروف!

- ولكني قلت له الصحيح.

- الصحيح.. أي صحيح يا امرأة؟

شدني الحديث فرحت أصغي السمع جيداً إلى حديثهما غير الودي بالمرة.

صمت الرجل قليلاً ثم تابع:

- كان بإمكانك أن تقولي للقاضي حين استدعانا

بالأمس، إن زوجي مقصر في واجباته الزوجية. لقد (فشلنا) يا امرأة!

تشجعت المرأة قليلاً، واندفعت تقول:

- ولكني أقسمت أن أقول له الحق.

- أي حق؟ لقد تمنيت لو انشقت الأرض وقتها وابتعلتني، بل وابتعلتك (واصل بحرقة واضحة).

- لقد فضحتينا. جعلتينا أضحوكة على ألسنة الحاضرين.

- لكن كل ما قلته صحيح يا عون!

- ولكنك أظهرتيني كما لو لم أكن رجلاً بالمرة. صحيح إنني توقفت عن القيام بالأعباء الزوجية. غير أنك نسيت أنني رجل مصاب (بالسكري) وأن (الضغط) يرتفع حتى يزلزل كياني، ومع ذلك لم تقولي ذلك للقاضي. لقد رحت تتحدثين دون أن يعتريك ذرة خجل.

حريم آخر زمن! ألم تخجلي من نظرات (الكاتب) الذي يقبع على يسار القاضي. ألم ترينه يداري ابتسامة

ماكرة طغت على محياه حين قلت (ما فيه ما في رجاجيل يا شيخ)!

أنسيت يا منيرة (أنني والد سالم وصالح ومحمد وهيا وسلطانة) أنسيت أنك كنت وإلى سنوات قريبة تفرين مني كل ليلة. ولطالما شكوتِ من آلامك، ومتاعبك، وعدم قدرتك على الوفاء بالحقوق الزوجية. أنسيت أنني لم أشك لأحد غير الله؟ كنت أئد النار المتأججة في مساماتي وأوردتي، وأقول غداً تشفى (أم عيالي)، وتريحني!

كان بإمكاني أن أؤذيك.. أن أداوي أمراضك بامرأة أخرى. نعم، ولكنني صبرت، وأستاهل (قالها بنبرة حزينة)!

صمت الرجل، وخبا انفعاله قليلاً، وعندها رحت أرقب ملامح شفتيه المزمومتين.. وأعجبني أن المرأة لم تعر صراخه أي اهتمام. بدت هادئة إلى حد ما. كانت نظراتها ساهمة حيناً. وحيناً تدفعها إلى محيا الرجل الستيني عندما يعلو صراخه.

وبدا لي أنها تملك (سطوة) معقولة، خاصة عندما

يتمادى زوجها في الصراخ، فتشير إليه أن يصمت، مراعاة للرجل الغيب، الذي هو أنا! فلا يملك إلا أن يزدرد ريقه ويصمت على مضض!

وحين بدت (تبالة) تكشف عن وجهها القروي البسيط، كانت أشعة الشمس قد ارتفعت قيد رمح. وكان الفلاحون ينتشرون بين مزارع النخيل، التي بدت لي وقتها كئيبة مصفرة على غير عادة. عندها توقفت في وسط الشارع الرئيس للقرية فاندفعت المرأة إلى خارج السيارة، وهي تحكم من وضع شالها المسدل على وجهها، بينما راح الرجل يتبعها بخطوات وئيدة، وكنت أتساءل وقتها وأنا أراقبهما عبر مرآة السيارة وهما يبتعدان عني ببطء عما إذا كانت تلك (السوسة) اللعينة قد امتدت أيضاً إلى سكان هذه القرية الجميلة.



حكيمة الحربي

(السعودية)، تكتب بتوقيع «لميس منصور». صدر لها حلم في دوامة الانهزام (1998)، نبتة في حقول الصقيع (2002)، سؤال في مدار الحيرة (2002)، قلق المنافي (2004).

الرايس(*)

كان الوقت ظهراً حينما اتجهت إلى شاطئ الرايس ذلك الشاطئ البديع، الذي يقع في منطقة هادئة وجميلة، بعيدة عن المرتادين وأعين المتطفلين! ولاسيما في هذا الوقت الذي يشهد تحسناً ملحوظاً بالطقس.

اتخذت مكانها على إحدى الصخور المحاذية للشاطئ، حيث تشعر أنها بمأمن من ملاحقة الفضوليين، ممن لا تريد رؤيتهم أو مصاحبتهم في إقامتها أو تجوالها!

*) الرايس قرية صغيرة تقع على البحر الأحمر.

أحست بشيء من الارتياح، وهي تجد الهدوء الذي كانت تفتقده طوال الأشهر الفائتة. وزاد من طمأنينتها إحاطة النوارس بها بمنظرها البديع المسالم، فيما أطلقت لنظرها حرية التحديق بتكسرات الموج، وقفزات الأسماك الصغيرة.

انتابها شعور بالحاجة إلى البوح بما يعتمل داخلها لصديقها البحر أو هكذا شعرت ربما تعقد صداقة مع البحر بعد أن تعددت خيباتها مع البشر!

ربما هو الوحيد الذي يتسع لبوحها وحزنها وهمها.

وبينما هي مطرقة تفكر، أفزعها صوت قادم من بين الصخور، مالبثت أن تبينت هيئته، رجل عجوز طاعن بالسن يتوكأ على عكاز عتيق!

رأت شبحه وهو قادم إليها، حاولت النهوض ولكنه لمحها، ولوح لها بيده محالاً تهدئتها وحينما اقترب منها بادرها قائلاً:

لا تخافي يا ابنتي!

كيف تفزعين من رجل طاعن بالسن، يساعده على المسير عكاز عتيق!

لقد وهنت قوته، وفترت عزيمته، وولت إرادته مع شبابه الذي مضى!

حدقت به طويلاً، وقد تملكتها الدهشة، وهي تتساءل بداخلها:

من أين أتى؟

هل هو حقيقة أم وهم؟

هل هو من البشر أم من الجان؟

ولكنه أرجعها إلى الواقع بقوله مبدياً ملاحظته:

لقد لاحظت ترددك على هذا المكان بين وقت وآخر وحيدة!

ثم أردف قائلاً وهو يبتسم:

ظننتك حورية من حوريات البحر!

وكنت أرقبكِ من بُعد وأجدك تخاطبين البحر وكأن بينكِ وبينه علاقةَ سرمدية! وقد حرت كثيراً لأمرك، وأنا أتساءل بيني وبين نفسي ما قصة هذه الفتاة! وما الذي دعاها إلى أن تأتي إلى هذا المكان المنعزل البعيد بمفردها!

وبينما هي مازالت تحدق به محاولة أن تثبت لنفسها أنها أمام حقيقة وليس خيالاً، قال لها:

اعذري يا ابنتي تطفلي هذا، لم آت هنا لأقتحم عليكِ خلوتك، وأنت من أتى إلى هنا بحثاً عن الراحة والهدوء، وبعداً عن الضوضاء وضجر المدن!

ولكن ربما أنت بحاجة لحديث تفضين به لشخص صهرته الأزمان، وعلِم من التجارب والخبرات ما ينقصك لحداثة سنك كما يبدو لي!

هنا استجمعت شجاعتها وقذفته بكلماتها الحادة:

- وماذا يهمك من أمري؟ وما الذي دعاك إلى أن تتلصص علي..، وأنا من اخترت هذا المكان، لأنأى عن الناس وفضولهم!

- اعذريني يا صغيرتي، ما كنت أريد أن أتطفل عليكِ أو أزعجكِ بشبح هيكلي الذاوي! ولكن الإنسان طبعه الفضول، وقلت يمكن أن أفيدك بشيء! ولكن.. سأتركك لعالمكِ ولن أزعجكِ بمقدمي بعد اليوم.

لاحظت طيف حزن وخجل يرتسم بشكل جلي على سحنته!

ثم قالت له بلطف ولين:

يا سيدي الفاضل أنا نجمة الضياء، منزلي السماء، لقد فقدت ثقتي بالبشر، بعد أن حولوني إلى حطام، ونحروا أحلامي، وصلبوا روحي المتوثبة ولم يبقَ مني إلا هيكل إنسان! لذا، أنا لا أصادق إلا الطبيعة؛ البحر، والطيور، والحيوانات، والأفلاك.

هز رأسه بتأثر واضح. ثم واصلت الحديث:

لقد سلطوا علي ريحهم العاتية، وهدموا كوخي الذي بنيته ذات حلم، وسلبوا ردائي، الذي يقيني من حرارة الصيف اللاهب، وبرودة الشتاء القارس، ويستر عُري الذات لحظة هبوب ريح عاصفة!

أحدثوا ثقوباً وفتحات متعددة في السور المحيط لكوخي، لتتسرب منها حشرات نفوسهم السامة؛ لتزعزع أمن وطمأنينة كوخي الهادئ، ومن الطريق ذاته تخترق سهامهم لتقتل روح الإرادة والعزيمة الشامخة داخلي!

وحينما فقدت الكوخ، والطمأنينة والرداء الساتر، وضعوا جمرة اللوعة بفؤادي، وتركوا الحسرة تأكل من

روحي حتى وهنت، وألقوا بي بوادي الانكسار في دياجير الخوف ودهاليز الضياع، حيث البرد والريح والعتمة والوحدة!

لونت الأرض بدم جروحي النازفة، وسقيتها بدموعي الحارقة، واهتزت متضجرة من عويلي وآهات روحي، وأنات فؤادي.

- ياه! كيف نجوتِ من كل هذه الحرائق؟ إنك قوية يا بنيتي، لا تخافي، ستشرق الشمس ذات يوم، وستكونين أنتِ من ينتصر على الواقع الكئيب، وستنهضين ذات إرادة، وسيكون مصيرهم قبور الندم، ومدافن الذلة والمهانة. لا تستندي على جدار متداعٍ، ولا تقفي على أرض هشة يمكن أن تنهار في أي وقت. حدقي بالشمس دون أن يرمش لك طرف، ودوسي على الجمر، دون أن تصرخي بالآه. لا تمكني الآخرين من رؤية انهزامك أو ملاحظة انكسارك. قفي بكل شموخ وأنفة أمام الريح كي لا تعصف بك أو تسخر من ضعفك الواهن!

كوني قوية.. كوني قوية.

رفعت رأسها، وأبعدت كفيها عن وجهها فلم تجد

أحداً أمامها. دعكت عينيها لتتأكد ولكن دون جدوى.

المكان خالٍ إلا من الصخور وصوت البحر الهادر وطيور تحلق بعيداً حيث تجلس.

بدأ الغروب يلقي بردائه الأرجواني ليلون مسا ءات هذا المكان النائي عن الصخب، ويجعله أكثر فتنة وسحراً.

شعرت بالبرودة تتسرب إليها، وضعت شالها على رأسها وارتدت معطفها وذهبت حاملة حزنها إلى مكان آخر على مقربة من الشاطئ ليضمهما معاً!



سلوى أبو مدين

(السعودية). صدرت لها مجموعة أنين الكلمات (2003).

وجه الرماد يشبهني

انسكب الخوف دفعة واحدة على وجهي، وأنا أجاهد جسدي المثقل ويديّ المرتعشتين، والشهقة تعلو صدري.

ألقيت بجسدي على مقعد خال، والصمت اختار المكان، إلا من آهات تصدر بحرقة من بعض المرضى المتعبين!

وجه لا أذكره يطل من خلف النتوءات بابتسامة تحاول التخفيف عنّي. شخصت ببصري.. كادت الحروف أن تخرج وتراجعت في اللحظة الأخيرة!

الهدوء يعصف بالحجرة إلا من صوت تمزيق البلاستيك الذي غلف غبر المحاليل.

عاودت تلقي بنظرات اللامبالاة إلى ساعة معصمها. وتلقي تنهيدة طويلة أطبقت على صدرها.!

خطوات بطيئة.. عادت على غير العادة.. بيدها حامل عُلّق به أنبوب طويل. صوت نفس مزق الصمت. لا.. أحد هنا سوى آهاتي المتعبة.!

قناع ملوّن سقط أمامي، مسافة طويلة أقطعها، سحابة سوداء تغطي وجهي، أسافر خلف شطآن الخوف!

انتظار ممل، ضاق بي المكان..!

في لحظات تغيرت معالم الأشياء، وغرقت في رحلة الألم الممض.!

لا أحمل فوق سريري الأبيض سوى لون وجهي الذي اختبأ خلف صدى الخوف..

تعابير مشطورة تظهر، أحتسي مرارة الوجع.!

أترك لجرحي العنان.

وخز يقطع وريدي.. يسري في ماءٍ لونه أسود، أسود من الليل.. تكاد الآهة تشق صدري، أبتلعها..

ما بين الخوف والفرح.. أبقى وحيدة على قارعة الوجع..

أحترق.. الإعلان عن النسيان بات محالاً..

لم يعد هناك ما يحتفى به سوى لحظات مخنوقة تحتضر.

سكنت الليلة في قاع نفسي، بحجم الوخز.. الذي حفر أنيابه في وريدي..!

أما القوارير المحاليل فاستلقت مثل جسدي فوق رف..

مع وجوه كانت هنا.. ونسيها الطريق.!

كل الألوان مُسحت إلا لون الألم. يقبع في ذاكرة الزمان.!

لم أعد أرى سوى.. وجهه الرمادي.. الذي يشبهني.

من بقايا الظمأ.. يبحث عني..

أرثي نفسي.. من خلف فصول الألم.

أرتشق آخر مشهد للسواد، وأبحر في مدن العطش الثكلى.

ليلي تأخر، وأوردتي تنتظر الإفراج.

أحمل حقيبة المفردات، وأغدو بين شوارع خرساء، ولا أرى سوى وجه واحد يعصف بي، وجه الرماد، يطل من خلف الكهوف.. ليعلن آخر فصول الوجع.



تركي إبراهيم الماضي

من مواليد 1973 (السعودية)، نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات. يعد لإصدار مجموعته الأولى.

ما قبل اليوم

بينما أفتح عيني ببطء شديد، أسمع همهمة أناس، ولغطاً كثيراً. بعض الأصوات لأبي، وأعمامي، وأخوالي، وآخرين لا أكاد أميز أصواتهم. ربما يستقبل أبي كعادته إخوته، وأصحابه، ضحى كل يوم في مجلسه الشعبي بفناء المنزل. الظلام يلف ما حولي، اعتدت أن أضع ستارة سوداء على نوافذ غرفتي، لتبدو الغرفة مظلمة في النهار، فأنا كائن لا ينام إلا في النهار، ولكن هذه الظلمة التي تحيط بي، أكثر مما اعتدت عليه.

أشعر بخدر شديد في أجزاء جسمي، لا أستطيع أن أحرك حتى أطراف أصابعي. الغرفة تبدو ساخنة. أتذكر أن انقطاع الكهرباء في مدينتي حدث يومي. أظل مستلقياً دون حراك.

مساء البارحة مثير في أحداثه. رسمياً، أصبحت شخصاً متزوجاً. حضر حفلة خطوبتي، أهلي، أصدقائي. ظللت مرتبكاً طوال الحفل. لم أعتد بعد على لبس (الشبت). ضحك صديقي عندما رآني ألبسه بطريقة مضحكة. استغليت فترة العشاء، فنهضت من مكاني مبكراً، أمام دهشة الحضور، ولم تفلح توسلات والد زوجتي في إبقائي لي مائدة العشاء، فأنا لم آكل شيئاً. انتظرت صديقي طويلاً، وعندما رأيته، ارتميت عليه، ألبسني البشت على عجل، فيما هو يضحك ببراءة.

لم توقظني والدتي صباحاً؛ لأشرب معها قهوة الصباح. والدي يفضل أن يشرب قهوته الصباحية مع إخوته. ربما أرادت أمي متعمدة أن تبقيني نائماً أطول فترة ممكنة.

لا أشعر بعد بأجزاء جسمي، سأذهب اليوم إلى

الطبيب لأتأكد من وضعي الصحي. لاأزال أسمع همهمات تصل إلي، ولا أستطيع أن أتحرك من مكاني. هاتفت البارحة زوجتي. سألتني عن الحفل، ولم تكتم ضحكة خرجت من أعماقها، لحظة أن روت لي عن أخيها، كيف أن ارتباكي، ولبسي للبشت، محل تندر الآخرين بالحفل! تحدثنا طويلاً، واختلفنا بشأن تأثيث منزل الزوجية، أصرت أن تختار بنفسها، وفضلت أن أختتم المكالمة بهدوء: يصير خير إن شاء الله.

لم يحضر أخي التوأم حفلة خطوبتي، عيناي تسمرتا أمام مدخل المجلس. دعوت الله أن يحضر. التفت والدي، ضغط بقوة على يدي، سألني: لماذا لم يحضر أخوك؟ لم أشأ إخباره بأنه سافر مع «شلته»، وأن عابي لم يملأ قلبه إلا عناداً. تلعثمت أمام أبي، لم يكن يستحق مثل هذا العقوق، قلت له بعد تردد: لا أدري! سمعته يقول: الله يستر، الله يحفظه من كل مكروه.

أحسست بالحرج، وبالقهر، ونظرات الحاضرين تتربص بأبي: كيف لم يحضر ابنه؟! تلفت، كل ما حولي ظلام، وبياض يحيط بجسدي النحيل، أحاول الحراك فلا

أستطيع، هل أنا أحلم؟ أسمع الهمهمات تتباعد عن سمعي شيئاً فشيئاً، أصوات تحرك الأقدام تشكل رعباً، أشعر بها، أسماء بكاء أبي، ونشيج أخي التوأم، يقول بتعثر: لقد حلمت بفقدانه قبل يوم. عمي يصرخ باسمي. جارنا أبو محمد يصيح: ما يروح إلا الطبيب! شاهد من آخر الظلام نوراً يضيء المكان تدريجياً، يخرج من النور مخلوقان، ترتعد فرائصي، لم أر مثلهما أبداً، أتأمل مكاني مرة أخرى، لم تكن غرفتي، يقترب المخلوقان أكثر فأكثر، أصرخ: رحماك ربي.



زوينـــة خـلـفـان

من مواليد 1976 (عمان). نشرت العديد من القصص في الصحف والمجلات. مجموعتها الأولى تحت الطبع.

مـاء وجـه

أتطلع للنهار باهتمام كبير، أقيسه بالظل.. يذكرني ذلك بالأيام الخالية في بيتنا البعيد.. إذ يبدأ الظل كبيراً ومتوازياً مع المبنى الإسمنتي المتقشِّر للمنزل، ثم يتضاءل مع تقدم النهار حتى يختفي تماماً.. كنت أحسب أن الجدار يبتلع الظل لينتصف النهار وندرك أنه وقت الصلاة والغداء.. والآن وبعد كل هذا العمر وما تبقى منه، أجدني أغذّي نهاراتي الأثيرة بمتعة خاصة، ليس الصغار وحدهم قادرين على الاستمتاع بالحياة، إنني

شيخ يتوكأ على عصاه ويهش بها على أيامه بيد أن متعتي الخاصة لا يعيها ولا يدركها سوى من تعثرت خطاه وتغضَّنت سحناته.. إنها - متعتي - ليست كدراجاتكم أو سياراتكم التي ما إن تنطلق بجنون، تخطئ تقديراتكم وتقذف بكم فتاتاً.. برأيكم كيف تفسرون عمري الممتد هذا ؟!

تبدأ متعتي حين تعربد الشمس وتسقط أذرعها من نقطة لامرئية في الأفق، وتلتمع الشوار الإسفلتية بألوان فسفورية حادة.. إنك تمقتون هذا الوقت من النهار.. تسرعان إلى أسرتكم مخلِّصين أجسادكم مما يلتصق بها، ناشدين نوماً مترفاً قبالة هواء زائف ومستهلك.. لكنني في الخارج، سيد الفضاء. أتآخى مع الشمس، ولي كل يوم موعد معها..

العبوات الخضراء تتفاعل مع اللهب وتتكاثر، أرى ذلك من مسافة ليست ببعيدة عن أول برميل فضي يصادفني، وفي هذا البرميل بالذات تتضاعف العبوات وكأنه يكافئها ويجزل لها العطاء أكثر من البقايا الأخرى المحتشدة داخله، لذلك يمتلئ كيسي ولا أعود قادراً على حمله.. لكنني أواصل سيري إلى الح المجاور، الأكثر

فقراً وكرماً.. العبوات هنا تتناثر بشكل لافت قرب البيوت والبراميل، وتندس بينها عبوات أخرى ذات ألوان مختفة لا تروق لي أبداً.. إن العبوات الخضراء مستهلكة أيضاً ومستوردة، لكنني أعيد خلقها بطريقتي لتغدو حقيقة وأصيلة.. لا يعنيني ما يفتنكم بداخلها.. إن اخضرارها كاف لإمدادي بالقوة.

تمتد جولتي النهارية إلى حي الأثرياء المطل على الشارع العام.. أتقدم بشوق أكبر نحو البراميل المصفوفة بعناية عند كل منزل.. ينسل من وراء أحدها قط هرم، يبدو أن يومه لم يكن مجزياً.. وعلى مقربة منه برميل آخر تبتعد امرأة، عائدة إلى منزلها بعد أن أفرغت حاويتها في البرميل..

أمام هذا المنزل يرفتع بناء ضخم تسوّره قضبان حديدية سوداء، ويبدو من جدة منظره وصفاء ألوانه أن الشمس لم تنل منه بعد.. فجأة ينفرج بابه الضخم عن سيارة فارهة تقل امرأة في منتصف العمر.. تغطي ضلفة باب المبنى اليمنى نصف السيارة، إذ يبدو أنها توقفت لأمر ما.. وكان برميل المبنى يلتمع غير بعيد عن ناظري.. أخذت أتقدم بتعثر حيث إن إحدى قدمي

عـرجاء.. وفـيـما كـنـت أنقـل خـطـواتـي قـرب الـسـيـارة الفارهة، وفيما كانت عبواتي الخضراء تتصادم داخل الكيس محدثة ذلك الرنين الحاد الذي أحب، أبصرت رجلاً ستينياً ينقر زجاج نافذة السيارة، يد بيضاء ناعمة ومنقوشة بالحناء تمتد من فوق الزجاج الذي كان ينخفض ببطء، وتناول الستيني ورقة نقدية فيما يناولها بدوره كتيباً صغيراً.

«فرح قريب سيأتي، ولك أخ سينجح بعد عناء ويأس، لكن احذري! ثمة عين شريرة تحوم في بيتكم منذ ثلاث سنوات.. إنها عين امرأة أعرف اسمها. إليّ بخمسة ريالات وسأدلك على اسمها وعنوانها.. ولك كل هذه الكتيبات المباركة، وليحفظك الله من كل سوء».. ابتسمت المرأة وارتفع زجاج النافذة ليختفي وجهها تماماً.

حثثت السير ووصلت إلى حيث البرميل، كنت أهم بوضع عبوة داخل الكيس التقطها بلهفة من عتمة البرميل، حيث زمجرت سيارة بقربي.. التفت ورأيت ذات المرأة تلوح لي بورقة نقدية من نافذتها.. تواتر هطول العرق في أنحاء جسدي كما توالى تدحرج العبوات الخضراء خارج الكيس.. تبلل الرصف بالعرق وامتلأ

الشارع بالعبوات الخضراء.. الخضراء فقط.. أما الورقة النقدية فقد فرّت مع الهواء.



بـــــــســـــــام علـي شـمـس الـــــديـــــن

(اليـمـن). نـشـر الـعـديد مــن الــفــقــصــص فــي الصحف والمجلات.

اللعب الأخضر

جا ءتني صحوة عجيبة وقررت أن أقتل وقتي في الحدائق والمكتبات العامة والمقاهي الشعبية، أذعنت آخر الأسبوع إلى رغبتي الملحة بأن أجوس شارع باب السباح القديم. كان عليّ أن أقف بانتظار الباص على جانب الطريق.. أحسست أن بجواري فتاة ترتدي بالطوها أسحماً كلون الغراب، وصورتها تقبع خلف قناع أسحم أيضاً... وكذا رجل أشعث ذو هندام شعبي تقليدي.. وجنبيته المعوجة تكاد أن تسقط بسبب ضعف حزامها

ورثاثته.. والسيئ فيه أن وجنته منتفخة بفتات القات، فغدت هيئته مأساوية مزرية. أتى الباص ووقف بمحاذاتي، لكن ذلك الرجل المنفوخ الوجنة كاد أن يسحقني عرض الباب، إذ نط عشوائياً ليصعد غير مراع وجودي في مكان ضيق لا يسمح بمرور أكثر من شخص، أطلقت تذمري من ع مله لكنه أصدر بلبعة لم أفهمها.. وكأن ألفاظه خرجت من خرمي أنفه لا من فمه. صغرت عينا الفتاة وبدت وكأنها تضحك على موقفي مع الرجل، فتمنيت لها الهليكة لأني كنت في حالة هياج، وسرعان ما اقتعدت قرب شاب عادي المظهر، في حين تبعتني الفتاة وعيناها تدوران كعيني حية رقطاء، باحثين عن مقعد شاغر، ولكنها فجأة.. تمايدت ووقعت في حجري حين التقم سائق الباص غصن قات وضغط دواسة البنزين مسرعاً دون أناة أو روية، لا لشيء غير أن يخطف راكباً من جانب الطريق قبل أن يصعد باصاً آخر.. قامت الفتاة خاجلة وأتحفت السائق بشتائم، ونعوت رديئة، وقبعت قرب صناعانية قح، وبدت الفتاة كالمهرة المرتعبة من مهر جامح أكبر منه حجماً، وبقدر ما أشفى ذلك غليلي منها لسوء أدبها إلا أني أيضاً بدوت كشقران انتشل من ماء

بارد... أشعل صاحبي لفافة سيجار من نوع (بيزنز) غير محلية الصنع ولكنها في غالب الظن ممنوعة لأن رائحتها كريهة للغاية وقد تكون تالفة. تطايرت السعلات والتذمرات.. والرجل خارج نطاق الوعي وكأن الأمر لا يعنيه.. مع أن الصيحات والأصابع تشير إليه بصراحة، فاكتفى بفتح النافذة فقط. بعد هنيهة انقشع ضباب الدخان حين ألقى الرجل بعقب اللفافة إلى الخارج وصاحب الباص، السائق، يتلفت عليه يتصيد راكباً ووجنته هو الآخر كالبالونة توشك على الانفجار.. دفعني الفضول أن ألتفت حولي، فرأيت سبع بالونات أو أكثر في وجوه كابية محبطة تتحرك باطراد. أخرج رحل يحمل بالونة رأسه من النافذة وبصق في الهواء. وبفعل السرعة والرياح عادت بصقته إلى داخل الباص لترتطم بصلعة رجل يتصفح جريدة الميثاق، فأسعفته بمنديلي الخاص من قبيل المواساة فمسح البصقة وهو يهدد ويصب اللعنات ويقول مشيراً إلى الجريدة:

- اللعنة عليك يا صاحب البصقة وعلى هذه الشجرة التي تلوكها. أين عين أمين عام الحزب؟

أراد صاحب البصقة القابع خلفي أن يعتذر ويسهب في الأسف، لكنه حين تفوه نثر فتات القات وشظاياه فوق رأسي ومعطفي، فأنبته بشدة على فعلته فأراد أن يعاود الاعتذار، فأطبقت بيدي فمه وتوسلت إليه أن يصمت لأني قد صفحت عنه إذ لست متعشماً لمزيد من فتات القات. فمت بعدها بتنظيف ما علق برأسي ومعطفي بلا منديل، وعدت إلى الرجل الأصلع لأقول له مداعباً:

- يا أستاذ! ما علاقة الأمين العام بهذه المشكلة؟

الكل مسؤول يا أخي! الحاكم والمحكوم، والحكومة ومجلس النواب.. ينبغي أن نضع حداً لهذه الشجرة اللعينة.

- أشعر بأني أعيش في زريبة مواشي تأكل الحشائش.
  قالها في غضب بالغ، فرد عليه صاحب البصقة محذراً:

- أمسك لسانك يا محترم وإلا فلقت صلعتك.

- انظر إلى المرأة.. يا الله ما أقبحك! وهذه الكرة الخضراء تلتاك في فمك.

- خذ يا أقرع الرأس. تحولت المهاترة إلى اشتباك بالأيدي.

ما أبشع معركة تدور رحها في باص سريع يمشي فوق إسفلت مرضوض تغشاه فجوات ومطبات كثيرة. تضررت ومن حولي بأضرار جسيمة ولاسيما أنا والشاب الذي يشاركني المقعد. أما المتشاجران فكانا سليمين نوعاً من الإصابات، لأني كنت وصاحبي ميدان المعركة لهما، ولأن مقعدنا يفصل بينهما تماماً. بكت المرأتان وارتفع الصراخ، والسائق لازال في غيبوبته يتمايل طرباً لصوت كاست أيوب وأغنيته «ماهلنيش بين الهنا الأفراح». طارت نظارة الرجل الأصلع ونط من باب الباص المفتوح إلى الخارج حين رأى الرجل صاحب البصقة يسل جنبيته في حين انفجرت البالونات الصماء المليئة بفتات القات، وشعرت بنفسي أطير في الهواء وأجساد الركاب مغسولة بعصارة القات ملوثة بفتاته. وشب حريق هائل طال السيارات والمحلات التجارية والعمارات والأحياء السكنية في المدينة، واختلط صوت سيارات الإسعاف بصوت دوريات الشرطة. ولكنها جميعاً لم تستطع فعل

شـيء، إذ كـنـا فـي تـلـك اللـحـظـة نموت دون أن نـشـعـر ونحترق دون أن ندري بلهب أخضر.



خـديـجـة الحــربــي

(السـعـوديـة). نـشـرت العديد من القصص في الصحف والمجلات.

حلـم نيســان

متى يأتي شهر نيسان يا أمي.. انتظرت طويلاً.. نظرت لوالدتي وهي مازالت تحتضنني وتلعب بخصلات شعري المنسدل على كتفي.. طرحت سؤالي مرة أخرى على مسامعها ولم أدرك أنها تبحر في التفكير ولم تعد تشعر بمن حولها.. احتضنت يديها.. أمي.. أمي.. التفت إليها وقد ارتسمت على وجهها نظرة حزن لم ألفه في محياها الحنون.. ردت بصوت مليء بالشجن: ماذا يا ابنتي؟؟ أمي متى يهل علينا نيسان.. حكيت لي

كثيراً عن همساته اللطيفة.. نسيمه العليل.. عن رائحة زهر الليمون.. والفراشات الملونة التي تحلق حول المصابيح تضم العشاق وأحاديثهم.. وهم يتبادلون الهمسات وأجمل الحب.. متى يأتي.. متى؟؟

سيأتي نيسان عندما تكونين أجمل عرائس القرية.. عندها سأتوج شعرك بزهر الليمون.. ستفوح رائحته العبقة في شعرك.. ستلاطفك نسماته العليلة وتهمس في أذنك: أنت أجمل عروس شهدتها القرية.. انتظرت كثيراً متى أتوج عروساً في شهر نيسان.. متى تزرع والدتي أشجار الليمون؟؟ ومتى أغرس زهرها في شعري.. وأنا ألعب في النهر المتدفق بجوار منزلنا.. لم أكن أعرف من حديث والدتي سوى ما يتعلق بالحلم الذي انتظره..

في يوم ما شعرت بحركة غريبة في المنزل.. عرفت بعدها أن هناك من جاء لخطبتي.. رجل تخطى شباب العمر والقلب.. أراه كثير الشبه بوالدي رحمه الله، رغم أن ملامح وجهه تفتقد للحنان الذي كان على محيّا والدي. لم أهتم بكل هذا قفزت عيني لتبحث في عينيه

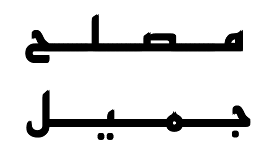
عن صورة لأشجار الليمون.. لم أر شيئاً!! لا تفوح منه رائحة الأزهار التي حلمت بعطرها وكنت أنتظر اليوم الذي أستنشق فيه عبيرها الحقيقي.. شعرت بانقباض وضيق. سارت الأمور بشكل سريع.. لم أدرك إلا وأنا معه يحيط بنا أربعة جدران مطلية بطلاء فاخر، وسرير واسع يتوسع الغرفة.. وأشياء كثيرة لم أرها من قبل.. ألقيت نظرة سريعة على محتويات الغرفة وأخيراً سقطت عيني عليه وهو يبتسم ابتسامة صفراء كثمر الليمن.. تحسست شعري.. أين طوق الزهر الذي وعدتني به الدتي في يوم زفافي.. لا أشعر بتلك النسمات الباردة.. ولا لهمساته في أذني.. سألته بحياء: هل نحن في نيسان؟؟ أجابني: هل تحبينه؟.. نظر إليّ ليجد إجابة سؤاله ترتسم على وجهي.. قال لي يهمس: سأجعله كل شهورك.. أغمضت عيني وأنا أشعر بأنفاسه الحارقة تلفح وجهي وغصة لم أعلم لها تفسيراً. استيقظت على شعاع يتسلل من النافذة ليسقط على وجهي ويغسل جسدي الذي بدأت أتحسسه وأشعر أنه لم يعد كما عهدته.. أسرعت للحديقة أبحث عن هواء نيسان.. همساته.. نسيمه العليل.. لم أجد شيئاً.. لم أجد أشجار

الليمون ولم أر زهرها.. أخذ يهدئ من روعي ويطمئنني بأنه مازال على عهده وسيزرع أشجار الليمن ويضعه في شعري.. بينما كان كل ليلة يذكرني بوعده ويحدثني طويلاً ليقطف التفاح من جسدي وينام دون أن يلمس مشاعري. عندها أتكون على أقرب مقعد بجوار النافذة أتأمل حديقتي التي فقدت حيويتها مثلي.

في يوم ما.. والنساء حولي يلتحفن السواد.. وأنا أنظر إليهن متعجبة وهن يلقين على مسامعي كلمات العزاء.. كنت أسأل نفسي هل تلبس النساء السواد في هذا الشهر؟؟.. ما الذي يحدث حولي.. وقفت بينهن أنظر لوالدتي.. أسألها بصوت مرتفع: أمي.. هل جاء نيسان.. هل جاء؟؟ أنا لا أشم رائحة زهر الليمون، لا أشعر بنسمات باردة تلفح وجهي.. لا أسمع همساته في أذهني.. التفتت النساء إليّ، نهضت والدتي مسرعة تحتضنني وتبكي.. أغرقتني بدموعها.. لِمَ تبكين يا أمي.. لن يأتي؟! لن تصافحني نسماته وتقبلني.. احتضنتني بقوة حتى شعرت أني ذبت فيها.. خارت قواي، بكيت معها.. بكيت بحرقة.. شعرت بنفس

الغصة التي لم أجد لها تفسيراً في يوم زفافي.. فهمت كل شيء.. كل شيء.. تأملت وجه والدتي.. كل الوجوه حولي صفراء.. الجدران.. السقف والسماء، وحتى حديقة منزلنا.. التفت حينها لوالدتي سألتها بصوت واهن: متى يحين شهر نيسان؟؟.





(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

معركة صغيرة جداً

بعيداً عن مدينتك وعن الروتين المميت، تهرب إلى هناك، حاملاً حقيبتك الصغيرة، تتجول في المدينة الواسعة، التي وصلت إليها قبل ساعات. تلتقط عدسة آلة التصوير التي معك، كل ما يجذبك وما يدهشك من (نوافير مياه، تماثيل عارية، مبان شاهقة، طبيعة خلابة..)، وتمضي مستمتعاً بكل شيء، تشعر بأن الجميع لا يهتمون بك، تعودوا على كل السياح، لا يبالون بما تفعل ولا يكترثون بأسئلتك!

لا ترغب في استئجار سيارة أجرة، فقد تعودت على المشي في المدن التي تسافر إليها. «التجول مشياً على الأقدام هو متعة السياحة» تردد هذه الجملة في كل رحلاتك إلى ما وراء الحدود، وتمضي من ميدان إلى آخر، وتقطع شارعاً بتجاه آخر، ملابسك جعلتك لا تبدو غريباً بنين آلاف البشر هنا، قطعتان من القماش تستران جسدك ونظارة سوداء وحذاء رياضي جعلت الجميع متشابهين. تبتسم للبشر بكل حب، تريد أن تسأل كل شخص وترغب بالتحدث مع كل المحيطين بك، السفر يجعلك سعيداً دائماً، وهذا يومك الأول هنا، وقد وعدت نفسك بأن تحاول قتل مشكلة اللغة بأن تحمل معك كتيّباً صغيراً (اللغة الإنجليزية للمسافرين) تبحث عن معاني الكلمات ثم تنطقها بشكل مضحك ولكنها تفي بالغرض، وتمضي لاكتشاف كل الأشياء.

في ساحة واسعة أمام متحف عتيق، وجدت الكثير من كبار السن يجلسون تحت أشجار طويلة شاهقة، استطعت أن تفهم منهم بمساعدة كتابك أن لهم ذكريات أليمة مع الحروب، وجلوسهم أمام المتحف يذكرهم بأمجاد الاستقلال والانتصارات، لكنك لا تفهم لماذا يبدون

مشردين، جياع، يجتمع كل أربعة أشخاص حول طاولة شطرنج غير مكترثين بما حولهم. هنا كتابك يقف عاجزاً عن شرح المعاناة الحقيقية المعقدة. تسألهم عن ساعات عمل المتحف وتبدي لهم رغبة في التعرف أكثر عليهم وعلى تاريخهم، يفرحون بذلك، تشعر بأنك سائحٌ راق ومتحضر، يخبرونك بأن اليوم هو بداية عطلة الأسبوع والمتحف لا يفتح في أيام العُطل، تكتشف بأنك ماتزال تحتفظ بتقويمك المحلي، يُبدون لك رغبتهم في أن تشاركهم صباحهم، ويعرضون عليك أن تلعب معهم مباراة شطرنج، أنت (بحميميتك) تريد أن تبهجهم، تريد أن تشاركهم ساعاتهم بحب ينطلق من إنسانيتك، وتسعد كثيراً لأنك لن تحتاج إلى كتابك أثناء اللعبة، فقوانينها دولية متعارف عليها ، ويحال أحدهم أن يشرح لك شيئاً قبل بدء اللعبة، ولكنك تهز رأسك وتبدي لهم معرفتك بكل شيء، فيتضاحكون ويجتمعون حولك، ويقوم أحدهم بتجميع عدة الحرب من خيول وقلاع ووزراء وجنود ، ويتقدم أكبرهم سناً لمنازلتك، ولايزالون يحاولون أن يشرحوا لك شيئاً ما ، تشعر بأنه خارج نطاق اللعبة، ولا تجده في كتابك الذي وضعته جانباً قبل بداية المعركة

فيخرج أحدهم مبلغاً من المال ويهزه أمامك، لا تدري ماذا يقصد ولكنك لا تهتم، فيبتسمون وينظرون إلى ساعتك اليدوية الثمينة، ويُكتبْ على الطاولة رقم طويل.

بدأت المعركة وأنت غير ذي خبرة في الحروب، فتحاول المقاومة وتبدو متقهقراً، وملكُكَ يصبح محاطاً بجنود وقلاع العدو بعد أن سقط وزيرُك تحت أقدام الفيَلة. الضحك والصراخ يزيدان مع كل نقلةٍ لك، والتصفيقُ يكادُ ينتشلُكَ من مكانك، ترى في وجوه المتفرجين سعادة غريبة، تشعرك بأن ما يحدث أكبر من مباراة للتسلية، وكأنهم سينتصرون على عدو لدود هذا الصباح، وتنقل ملكك إلى خانة قاتلة، ويسقط فينهض كبار السن ضاحكين مصفقين.

لقد غُلبت! تهم بالنهوض لترحل، فيمسك أحدهم يدك بعنف! تنقطع الأصوات، تبدي لهم استغرابك مما يحدث! فتجده يشير إلى ذلك الرقم الذي كُتب بجانب ساحة المعركة، تشعر بأن اللعبة لم تنته بعد! يريدون شيئاً ما؟ تفتح كتابك بحثاً عن كلمة ما تقذك مما أنت فيه! ولا تجد، فيحاولون تفسير ما حدث، تدرك بأنك لم تكن

تلعب للتسلية، المغلوب هنا يدفع وأنت بالتأكيد ترفض هذا المبدأ، ولكن لا خيار لك، فتخرجُ مبلغاً من المال مساياً للرقم الذي كتب على الطاولة، وتبحث في كتابك عن كلمة اعتذار لأنك لم تكن تعرف أصول اللعبة هنا في هذه الساحة وتبتسم لأنك دفعت قيمة إفطار العشرات هذا الصباح.



عبدالحليم
البراك

(السعودية)، نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

انفصام

قبل أن أبدأ في محاضرتي، تجرعت حبتي استلازين، وكلمات الطبيب الإنجليزي الستيني تطن في أطني. «لاأحد يستطيع أن يساعدك يا بني غير نفسك، كل واحد مشغول بنفسه في هذا العالم. ساعد نفسك بنفكس. تناول العلاج باستمرار، وقاوم الأعراض بكل ما أوتيت من قوة». ألقى إلي بمجموعة من النصائح المعتادة.

اقتربت من (المايك)، وعدلت من جلستي، أعطيت إشارة للمراقِبة عبر المجتمع في جسدي المتعثر ينتثر على

عيني فتبقيان نصف مفتوحة. الطالبات المجتهدات يسألن دونما داعي يذكر.

إحداهن تسأل سؤالاً لا يفهم. وأخرى سألت سؤالاً جاءت كالصاعقة:

- كم رقم جوالك؟

لم أكن مستعداً لتوزيع هواتفي للطالبات، خاصة مع غيرة زوجتي غير العادية، (على من تغار؟ مريض نفسي!) أجبت:

- هاتف مكتبي هو ٣٠٦٩، أما الجوال، فهو موجود عند إدارة الكلية للضرورة القصوى.

ما إن انتهيت المحاضرة، حتى أشعرت إدارة الكلية بالأمر، يجب ألا يعطى الرقم، إلا في الضرورة القصوى.

بينما أهم بمغادرة غرفة الدائرة التلفزيونية المغلقة، أطلق جوالي زعيقه برقم مجهول:

- نعم، جاء صوت غير مألوف:

- عفواً، أستاذ حمد، كنت أرغب في الحديث عن نفسي، في موضوع أتمنى أن أحظى برأيك.

وقبل أن أنبس بجواب أردف:

- أستاذ حمد، أنا امرأة مطلقة للمرة الثالثة، لقد اشتريت طلاقي بمالي. في كل الحالات. المرة الأولى كان زوجي لا يطاق، وكان يعاقر أم الكبائر في بيتي. عشت معه في رعب، بسبب أصدقائه الذين يتناولون معه في بيتي. كنت أقفل على نفسي باب غرفتي، حتى يخرجوا من البيت. نفسي منهكة. مرمية في دركات الشقاء. بعدها تزوجت بآخر. لا ينجب، أحببته وأحبني، ولكن الإنجاب مهم أليس كذلك؟

- نعم، واعتصرني ألمٌ في معدتي. بدوت كئيباً، (قاطعتني..).

- المهم أني طلبت الطلاق، ودفعت له كل شيء، بما فيه مصاريف أكلي وشربي في منزله. العمر يشترى بالمال!

- أمممم!

- والأخير تزوجته وهو يكبرني بثلاثين عاماً، لكنه لازال ينجب من زيجاته الأربع. المهم أننا لم نتوافق. فهو يريدين دمية بين يديه، كزوجته العجوز. ضربني عدة مرات، وضربته أنا..

- ضربتيه؟

- نعم.. لدي القدرة على الرد، ورديت عليه، خرجت ولم أعد. قام أحد الأقارب بعقد صفقة بيني وبينه، وهي أن أنجب منه، ثم يطلقني، على أن يأخذ مبلغاً كبيراً جداً من المال، فوافقت، واشترط ألا أتزوج بعده.

- نعم..!!

أجبتها، وموجة من الغثيان تجتاحني.

دخلت مكتبي، وجدت الدكتور سالم في انتظاري. ألقيت التحية بعجالة، وأنا أستمع إليها وهي تقول:

- ولكني رفضت. نعم لا أريد أن يستعبدني أحد. ولم أعد إليه!

فجأة انقطع الخط، ليعاود رنينه مرة أخرى. دفعت الجوال إليه، وأنا أقول له:

- سأتنازل عن وظيفة مدرس اقتصاد، إلى وظيفة مصلح اجتماعي!

أمضى دقائق وهو يرقب شاشة هاتفي الجوال

باستغراب، وقال بعد أن وضع يده على خده بقنوط ظاهر، وبعد أن صام هاتفي عن الرنين:

- هذه زوجتي، مريضة بانفصام الشخصية، لا أعرف كيف وصلت إليك! يبدو أن ابني فهد لم يعطها الاستلازين. أظنني مضطر إلى استلاف علبة دواؤك هذا الصباح.



إطلالة عربية

إذا كانت الراوي تعنى بالإبداع القصصي في الجزيرة العربية، فإنها تمنح الصوت العربي - حيثما كان - إطلالة عبر صفحاتها، في إطار وحدة الكلمة العربية المبدعة.

سوسن عبدالملك

مصر.

قصة قصيرة جداً

واحدان

رجل وامرأة، والليل في أبهى ثيابه، يتألق في ضوء القمر المكتمل.

التقيا.. رجل وامرأة، والجوع يمزق أحشاء الاثنين.

في عناق لسحاب فضي، جلسا يحتسيان كؤوساً فارغة.

اقتربا.. رجل وامرأة، والشجر تميل.

تتدلى التفاحة فيشيع بريق بينهما.. ارتجفا.. امتدت يده ليقطفها.

قال: نقتسمها.. نطفئ غلتنا.. نتوحد.. ننتفض.. في نشوى الشبع.. نتألق...

قالت: قد نحيا قليلاً، ثم من الجوع نموت!

قال: نأخذ بذرتها، نزرعها؛ فتظل التفاحة حية.

قالت: وجذور الشجرة! هل تنسى؟

تمتد.. وتمتد.. تخترق الأرض.. تقتحم النهر.. فيزيد ويفيض؛ كي يروي الأرض.

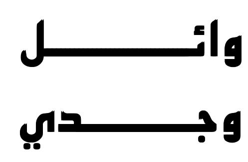
رجل وامرأة.. والليل قد خلع ثيابه، وانبلج الصبح فتعرى.

والظمأ يحرق قلبين..

افترقاً.. ظلا واحدين..

وتظل التفاحة ناقوساً يدق ذاكرة الاثنين..

* * *



وائـــل وجـــدي

من مواليد 1962 (مصر). أصدر عدداً من المجموعات القصصية. منها: البداية (1987)، دبيب الروح (1999)، رائحة الأيام (2002).

قصص قصيرة جداً

بوح

امتطى صهوة الحرف، يحدق في وجع الروح، يلملم تلابيب نفسه، ويتوغل في سراديب الأعماق، يبحث عن دبيب الومضة، ويحلق في المدى.. يغزل ترانيم الجوى.

لعل الجذوة، تأخذه إلى الشاطئ المبتغى.

أنين

.. أبصر نفسه وحيداً.. يناجي الفراغ، المضفر الدفين.. أين بلدتي؟.. أين شمس الصباح؟.. أين نبع الحياة، التي كانت تفيض وتفيض؟ هل الغفوة تتملك أوصالي؟.. هل...

يشخص بعينيه إلى المدى.. اللون الأصفر الباهت ينتشر على رقعة البصر.

الطائرات تزمجر في الأفق مخلفة وراءها خيوطاً بيضاء متباينة الأشكال.

ساقاه تدفعناه إلى الأمام.. يحلق وحلق.. يرتطم ببقايا أشلاء بشرية، متناثرة..

يهفو إلى البراح، الذي يأمن إليه ويستظل به.

لمح مئذنة مسجد من بين أطلال المنازل الخربة، والغبار الكثيف..

ثمة فرحة، انسابت في شرايين فؤاده المكلوم.. دنا صوت الإمام، يقرأ: ﴿**واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا**﴾.

اتحد مع المصلين.. ودخل إلى ملكوت الصلاة.

براءة

كل صباح: زقزقة العصافير، تهدهد حشاه؛ فيجري حافي القدمين. خارجاً من بيته الطيني.

يدفع بابه الخشبي المتهالك؛ لينفذ من فرجة صغيرة.

يرفع رأسه إلى الجميزة، لعله يجد العصافير، لكن بعد المدى يعذر الرؤية.

يقفر إلى الترعة.. يسبح في الماء والطين. باحثاً عن السمكة!!

يتهادى إلى مسامعه صوت أمه:

- محمد.. محمد..

يصعد من الترعة، وينظر إلى ملابسه مبتسماً.

بريق

.. يجثو على الصخر، وترنو عيناه إلى زرقة البحر.. المدى البعيد، بعيد.. ويأخذ الموج، بتلابيب نفسه.. شيء ما يستبيه..

يعود إلى حضن جدته، وتحدثه. محذرة من عروس البحر، وعالمها...

يبتسم إليها وينتظر.

انشطار

ألق الشفق يتلألأ على صفحة النيل.. غدا بأوراقه الصفراء المعجونة بروحه ودمه.. يفك أضابيرها. يتصفح أفكاره المحبوسة بين السطور يدفع بها ورقة تلو الورقة إلى حضن النيل.. ويأخذ شهيقاً عميقاً: ويرحل...

انفلات

ارتقيت صاهلة شدوك، وبدا في الأفق وجهك الملائكي، وبسمة عينيك، المستحمة بضياء روحك.. دنوت إلى عتباتك شائق الخطو.. أسألك العون والمشورة، مكثت أرقب بوحك.. ثغرك صموت.. وتشيح بوجهك بعيداً بعيداً... ترجرج كياني، ذرفت دمعات سخينة تفيض. نحوت صخور التوحد.. ومضيت.

زهرة

بأناملها الرقيقة، تمسد شعر عروستها ، وتطوقه بشريط وردي..

تضمها إلى صدرها ، تهزهزها مرددة:

فلسطين عربية..

دوى انفجار شديد وتناثرت أشلاؤهما..

الليلة الأخيرة

غبش الفجر يتلاشى، وتقترب سكرات الموت من شهريار..

بنظرات ساهمة يردد: شهرزاد.. شهرزاد..

تضم رأسه إلى حضنها.. تمسح عرقه.. تلثمه، فتسقط دمعة..

يوميئ بعينيه.. تهمس في أذنه: شهرزاد في طوعك يا مولاي..

بحرف متكسرة: أ.. ح.. ك.. ي.

ذكرى

- تك.. تك.. تك..

تأتي من بعيد خافتة.. ويعلو صداها في نفسي، تؤنسني، تبعد وحشة الوحدة الليل، ومذاكرة الليسانس.

أنهض نافضاً السأم.. ألمح الحاج «سيد» جلبابه الأبيض طاقيته البيضاء، وعصاه صاحبة الطرقات الحميمة. أتابع خطاه المتئدة إلى مسجد الصحابة، أشخص إلى السماء؛ متأملاً النجم.. القمر.. السحب الداكنة.. يلفحني نسيم الفجر.

أعد إلى الأوراق وكوب الشاي.

معه

قبل ذهابي إلى العمل ملت إلى شارع «محمد محمود»؛ لعلي أجد كتاباً ابتاعه..

مكثت أقرأ العناوين: «الباقي من الزمن ساعة»، «يوم مقتل الزعيم»، «الفجر الكاذب»..

مددت يدي؛ لأخذ الروايات. في أثناء تصفحي فوجئت به يمر بجواري.

قامته متوسطة، يحمل تحت إبطه جريدة، يمشي بخطوات وئيدة. تابعته بنظراتي؛ حتى اختفى..

عدت إلى كتبه..

ألم

.. رفس بساقيه - اليابستين - بقايا الملاءة الممزقة..

وهم من نومه - المتقطع - متكئاً برأسه على عكازه الخشبي.. حابساً آلام جسده - المتداعي -؛ خشية إزعاج زوجته، الملتحفة بالجزء المهترئ من الملاءة..

ابنتاه؛ مدفوستان بينهما تلمساً للدفء...

سخونة «تسري في قدميه» تختلج منشدة الألم.. لم يعد يستطيع أن يخرس ألمه...... آه... آه.....

تداعيات...

طفل يأكل شوكولاتة بفرحة غامرة....

....

طفل يقضم كسرة خبز - جاف - ويتأوه من شدة البرد القارس...

....

طفل يروي الأرض بدمائه الزكية...

....

وعصفور يطير من محبسه محلقاً... في المدى الوسيع..

آيس كريم

امرأة تجلس على الرصيف تلعق آيس كريم.. ترقب الشارع...

تزم شفتيها وتومئ برأسها؛ لفتاة يشف ملبسها عن مفاتنها...

... وتعود - مر أخرى - تلعق آس كريم منتشية...

.. ترمق ببصرها شاب يطبع قبلة على خد فتاته؛ في سيارته الفارهة...

ومازالت المرأة تلعق آيس كريم...

شرفة

يـأتيـك صوت آذان الفجر، وأنت بين الغفو والصحو...
تـنـتبه.. تـهم مـن السـرير... تـفتـح ضلفة «الشيـش»..
تجلس قبالة الشرفة، تتنسم هواء الصبح الندي..

تـطـل من وراء الأعـمدة المعـدنيـة، عـلى شـارع خال؛ لا
تؤنسه سوى ظلال نور شاحب..

تبحث عن نس ما..

وبعد...... تعود إلى صفحات كتابك...



إصدارات قصصية

● تهدف هذه الزاوية إلى التعريف بالإنتاج المطبوع للقصة القصيرة في الجزيرة العربية من أجل التوثيق وتسهيل الوصول إلى مصادر نشره وتوزيعه. ففي كل عدد من **الراوي** سنحاول أن نقدم ببليوغرافيا عن عدد معين من المجموعات القصصية المنشورة حديثاً. ولذا، فإننا نهيب بالأخوة مبدعي هذه الجزيرة أن يرفدوا مكتبة **الراوي** بما لديهم من مجاميع قصصية حتى نساعد على تكريس الاهتمام المتزايد بالإبداع القصصي.

عـبدالـنـاصـر مـجـلـي – اليمن

* أشياء خاصة

عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع

2002 ، 96 صفحة

كـاظـم الـشـبـيـب – السعودية

* مملكة التراب

بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي

2004 ، 142 صفحة

بـهـيـة عـبـدالـرحـمـن

بوسبيت – السعودية

* أحلام عذراء

القاهرة: الدار المصرية السعودية

2004 ، 132 صفحة

ألباب الخليفة

* رؤوس آلام طموحة

بيروت: مؤسسة العارف

2003 ، 104 صفحات

إبراهيم مضواح الألمعي - السعودية

* على رصيف الحياة
أبها: نادي أبها الأدبي
2004 ، 100 صفحة

الـبـراق الحــازمــي - السعودية

* وجوه رجال هاربين
جــازان: نــادي جــازان الأدبي
2004 ، 99 صفحة

هديل الحضيف

* ظلالهم لا تتبعهم

الـريـاض: وهـج الحـيـاة للإعلام

2004 ، 95 صفحة

نـوف عـبـداللـطـيـف الحزامي

* اعترافات فتاة

الـريـاض: وهـج الحـيـاة للإعلام

2004 ، 95 صفحة

مجموعة كاتبات – السعودية

* فضاءات حالمة

الرياض: وهج الحياة للإعلام

2004 ، 95 صفحة

مجموعة كاتبات – السعودية

* باتجاه الشمس

الرياض: وهج الحياة للإعلام

2004 ، 96 صفحة

الراوي (14)، شوال 1425هـ ديسمبر 2004

الراوي

الإدارة: حي الشاطئ – جدة

فاكسميلي: 6066695

FAX: 6066695

ص.ب: (5919) جدة (21432)

Tel: 6066122 - 6066364

P.O. Box 5919 Jeddah 21432

E-Mail:alrawi98@hotmail.com

رقم الإيداع 18/3596

محتويات العدد

1- تنشر الراوي الإبداع القصصي لكتاب الجزيرة العربية.

2 - تنشر الراوي النصوص الحديثة غير المنشورة في مجموعات قصصية.

3 - يخضع ترتيب النصوص والأسماء لاعتبارات فنية.

صوت الراوي

حين تفضل مجلس إدارة النادي بقبول اعتذاري عن رئاسة تحرير الراوي، عادت بي الذاكرة للأعداد الأولى من هذه الدورية، فغدوت أقلب صفحاتها، مطالعا عناوين قصصها، فتوقفت عند كل عدد برؤية المودع، بعد رحلة متعة وحميمية وصداقة، مع الإبداع والمبدعين والمبدعات لهذا الفن الأدبي، في الجزيرة العربية والوطن العربي.

شعرت أن رحلة الوداع بدأت من أول عدد، وكأن الوداع أمر حتمي في أي رحلة حياة دنيوية. وحين يأتي هذا الوداع، فإنه لا يعبر عن رغبة قلبية، وإنما يأتي نظراً لتغير ظروف العمل، التي أدرك أنها لن تتيح لي أن أمنح الراوي كل الود الذي اعتدت عليه. والراوي معشوقة يجب أن تمنح كل الحب، وكل العطاء، وإلا فلتمنح لأيدٍ ترعاها وقلوب تعشقها.

أعود إلى عناوين القصص، فتستوقفني قصة واحدة من كل عدد، بدءاً من العدد الأول ووصولاً إلى هذا العدد السادس عشر؛ لتتحول مجموعة هذه العناوين إلى قصة وداعي للراوي، التي بدأت منذ العدد الأول، باعتبار أن بدء أي رحلة مؤذن بانتهائها، والقصة تجيء على النحو التالي:

«في الليلة الأخيرة، أبدأ كتابة القصيدة الأخيرة، فأشعر بالبكاء، حين أشاهد الغراب الأشيب. يأتيني الكابوس، فيضعني داخل طقوس سرية وجحيم. تتتابني وحشة، فأدفن أنين الكلمات في تربة الرحيل داخل البئر. تأتي العتمة في لحظات دامعة، فيكون الربيع بلا ورود، وأشعر أنني الرجل الذي أكله الحزن، فأحس بالحرمان، وأردد أرجوزة الموت»[1].

صدور هذا العدد من الراوي، يتزامن مع مرحلة تغير إداري في نادي جدة الأدبي، حيث تمت إعادة تشكيل مجلس إدارته، وانتخب المجلس الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيساً للمجلس، ورئيساً للنادي. يأتي هذا التشكيل الجديد في أعقاب تقديم الأستاذ القدير عبدالفتاح

1) هذا المقطع يتكون من عناوين ست عشرة قصة، نشرت كل منها في الراوي، بدءاً من =

أبومدين، ومجلس إدارة النادي استقالتهم، رغبة منهم في فتح مجال التغيير، لمرحلة ثقافية جديدة، تزامنت مع تشكيل الإطار الثقافي، في وزارة الثقافة والإعلام.

وحين أقدم تحيتي وتهنئتي للمجلس الجديد، فإني على ثقة كبيرة، أن النشاط الثقافي، بمحاضراته وندواته ومؤتمراته ومطبوعاته، سيتعزز بشكل أقوى، وسيأخذ أشكالا مغايرة، تتلاءم مع عهد ثقافي جديد. وفي الوقت ذاته، فإن ختام رحلة سردية استمرت ثمان سنوات بصحبة الراوي، تفرض تقديم الشكر والتقدير للداعم الأقوى والأكبر، أستاذي الجليل عبد الفتاح أبو مدين، الذي تعهد الراوي منذ كانت فكرة، إلى أن أصبحت مطبوعة تمثل إبداع الجزيرة العربية، وتتواصل مع الإبداع السردي خارجها. أدعو الله له دوما بمزيد من العطاء، فهو مجموعة رجال في شخصية واحدة، يحمل طموح الشباب، وحكمة الشيوخ، وعطاء الجادين.

أما كلماتي الأخيرة، فهي تحية ود للمبدعين والمبدعات، الذين كانوا وقود سفينة السرد، في رحلة إبداعها، وإلى القراء الأعزاء الذين دفعوا الراوي إلى الثبات والاستمرار.

أودعكم جميعاً، وأرحل بكل طمأنينة، فالناقد المبدع الدكتور حسن النعمي، سيكون الراعي الأفضل، فهو وزملاء التحرير، الذي أشرفوا على الراوي سلفاً، وبدعم من مجلس الإدارة، سيجعلون من الراوي، ودون ريب، مطبوعة أكثر حضوراً في الساحة الثقافية العربية وخارجها.

عبد العزيز السبيل(❖)

= العدد الأول ووصولاً إلى هذا العدد السادس عشر. وهذه القصص حسب ترتيب نشرها في الأعداد هي: الليلة الأخيرة لشريفة الشملان (العدد 1)، القصيدة الأخيرة لهدى النعيمي (العدد 2)، بكاء لفالح الصغير (العدد 3)، الغراب الأشيب لسالمة الموشي (العدد 4)، الكابوس لهمدان دماج (العدد 5)، طقوس سرية وجحيم لحياة الرايس (العدد 6)، وحشة لعلي أحمد زعلة (العدد 7)، أنين الكلمات لسلوى أبو مدين (العدد 8)، تربة الرحيل لشيرين السالمي (العدد 9)، البئر لبدرية البشر (العدد 10)، عتمة لهيفاء السنعوسي (العدد 11)، لحظات دامعة لفوزية الجارالله (العدد 12)، ربيع بلا ورود لعبدالباقي يوسف (العدد 13)، الرجل الذي أكله الحزن ليوسف المحيميد (العدد 14)، الحرمان لفؤاد الجيلاني (العدد 15)، وأرجوزة الموت لمدوح الجبرين (العدد 16).

❖) الدكتور عبدالعزيز السبيل تم تعيينه مؤخراً وكيلاً لوزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية.

ضيف العدد

هدى النعيمي

السيرة الذاتية

- قاصة من قطر.
- صدرت لها ثلاث مجموعات قصصية هي:

– المكحلة (1997).

– أنثى (1998).

– أباطيل (2001).

- حاصلة على بكالوريوس العلوم – تخصص فيـزياء من جامعة قطر.
- حاصـلة على الماجستيـر في الفيـزياء النوويـة من جامعـة عين شـمس بمـصر، والـدكتـوراه في الـفيـزيـاء الحيـوية الـطبـيـة مـن جامعة القاهـرة عام 1999م.

- مقر عملها وطبيعته: أخصائية لفيزياء الإشعاع بمؤسسة حمد الطبية في الدوحة.
- تنشر المقالة والدراسات في عدد من الدوريات العربية.
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بدولة قطر.
- كما أصدرت كتاباً جمعت فيه كل مقالاتها ودراساتها النثرية عنونته: (عين ترى... قراءات في الشعر والسرد والمسرح). ويتصدر الكتاب تقديم من عبدالرحمن بن زيدان يشير فيه إلى أن التنويع في اختيار نماذج النقد في الكتاب جعل منهج القراءة لدى هدى النعيمي ذا رؤية واضحة تروم تحليل الظاهرة الأدبية العربية وربطها بالأديب وبالواقع، وبالتالي بالكتابة النسائية وعلاقتها بموضوع الرجل والكتابة في علاقتها بالتحولات الاجتماعية العربية عموماً والخليجية بخاصة.

ويضم الكتاب أربعة أقسام أولها بعنوان (في رؤية الشعر)، ويتألف من أربع دراسات، الأولى حول الشاعر القطري أحمد بن يوسف الجابر، والثانية عن أمل دنقل والإحساس الحاد بالحياة، والثالثة عن المرأة بين الخاص والعام في شعر نزار قباني، والرابعة حول الصور الفنية والبلاغية للقصائد الفائزة في مهرجان الشعر العماني الأول.

أما القسم الثاني من الكتاب فهو تحت عنوان (في رؤية

السـرد)، ويتضـمـن دراسة حول الـواقـع المتخيـل فـي القصـة العربيـة وأخرى حول مجـموعة الكاتبـة الكويتيـة ليلى العـثمان (حـالـة حـب مجـنـونـة)، ويضـم كذلـك دراسـة تطبـيقـيـة عـلـى مجـموعـتـين قصصـيتين لـيوسـف إدريس همـا (أرخص ليـالي) و(بيت مـن لحم)، ودراسـة بـعنـوان (اسـتـبـاط ثـورة 1919) من ثلاثية نجيب محفوظ.

أما القسم الثالث فهو بعنوان في رؤية الأدب النسائي، ويضم ثلاث دراسات، الأولـى حول لطيفـة الزيات الإبداع والوطـنية، والثـانيـة صورة الـرجل فـي الأدب الذي تكتبـه المرأة، والـثالـثة قراءة في كتاب (المرأة واللغة) للناقد عبدالله الغذامي.

ويضـم القسـم الرابع والأخير وهـو بعنـوان (فـي رؤية المـسرح) دراسـتين، الأولـى حـول سعـدالـله ونـوس، نـصوص حـادة ورؤى إخـراجيـة، والـثـانيـة بـعـنـوان (حـضـور الـتـراث فـي مسـرح عبدالرحمن المناعي: تجربة ربع قرن).



شـهادات
(1)

(عين ترى) كتاب للقطرية هدى النعيمي

بعد ثلاث مجموعات قصصية أصدرت الكاتبة القطرية هـدى النعيمي كتابها النقدي الأول تحت عنوان (عين ترى... قراءات في الشعر والسرد والمسرح). ويتصدر الكتاب تقديم من عبدالرحمن بن زيدان يشير فيه إلى أن التنويع في اختيار نماذج النقد في الكتاب جعل منهج القراءة لدى هدى النعيمي ذا رؤية واضحة تروم تحليل الظاهرة الأدبية العربية وربطها بالأديب وبالواقع وبالتالي وبالكتابة النسائية وعلاقتها بموضوع الرجل والكتابة في علاقتها بالتحولات الاجتماعية العربية عموماً والخليجية بخاصة.

ويضم الكتاب أربعة أقسام أولها في عنوان (في رؤية الشعر) ويتألف من 4 دراسات الأولى حول الشاعر القطري أحمد بن يوسف الجابر، والثانية عن أمل دنقل والإحساس

الحاد بالحياة، والثالثة عن المرأة بين الخاص والعام في شعر نزار قباني، والرابعة حول الصور الفنية والبلاغية للقصائد الفائزة في مهرجان الشعر العماني الأول.

ويضم كذلك دراسة تطبيقية على مجموعتين قصصيتين ليوسف إدريس هما (أرخص ليالي) و(بين من لحم) ودراسة بعنوان (استنباط ثورة 1919 من ثلاثية نجيب محفوظ).

وعنوان القسم الثالث في رواية الأدب النسائي، ويضم ثلاث دراسات الأولى حول لطيفة الزيات الإبداع والوطنية والثانية صورة الرجل في الأدب الذي تكتبه المرأة والثالثة قراءة في كتاب (المرأة واللغة) للناقد السعودي عبدالله الغذامي.

ويضم القسم الرابع والأخير وهو بعنوان (في رؤية المسرح) دراستين الأولى حول سعدالله ونوس ، نصوص حادة ورؤى إخراجية، والثانية بعنوان (حضور التراث في مسرح عبدالرحمن المناعي تجربة ربع قرن).

الملاحظة: جريدة المدينة اللبنانية.

شـهادات

(2)

(أباطيل) للقطرية هدى النعيمي:
قصص تتأرجح بين التراث والعولمة والأنوثة

خـلال أربـع سـنـوات أصـدرت الـكـاتـبـة الـقـطـريـة هـدى النعيمي ثلاث مجموعات قصصية هي (المكحلة) (1997) وأنثى (1998) و(أبـاطيـل) (2001). ومـن مـجـمـوعـة إلـى أخـرى بـدت النعيمي – حاملة الماجستير في الفيزياء النووية والدكتوراه في الفيزياء الحيوية الطبية – تؤكد صوتها المتميز وبصمتها الخاصة فـي كتابة القصة القصيرة، مجددة العهد لهذا الفن الذي بدا أنـه يتراجع أمام زحف الرواية، ومجددة العهد لمن جاء مـن العلوم إلـى الآداب. ولعل مجموعة (أباطيل) تجلو ذلك كله وتتوجه، كما يبدو في ملاعبتها التراث والعولمة وميسم الأنوثة.

فـي قصة (شخبطة على جدار التاريخ) تقص الأنـا أن الهدهد يدعوها إلـى جدها الأعلى المنذر النعماني، فتمضي إليه

من يومها – يومنا إلى أمسه، طاوية الزمن بين مدينتها – مدينتنا وصحرائه، وإذا بالجد يشيح بكتاب (الحقيقة الغائبة) هادراً : (كيف تسمحون لهذا الكافر بكتابة هذه الزندقة في زمنكم؟).

هكذا يحضر في هذا القص فرج فودة صاحب الكتاب، وطه حسين والجاحظ وابن رشد والحلاج الذي ستثبت القصة ما ينشد من حين إلى حين. وتتلامع الدنانير الذهب التي صممها فرساتشي، فظهر على وجه: القديسة تيريزا، وعلى وجه: جورج بوش فيما الساردة تتحدى جدها : أنا ملكة زماني، وسأحرق بقلمي ماء سمائك. وهو الحاضر إذاً في مواجهة الماضي، يشتبكان كأنما ليؤبدا قمع الكاتب والكتاب.

وفي قصة (بعد الألفية الأولى) تتوالى لعبة صدم اليوم بالأمس، فيحضر شهريار بقيوده المذهبة في الليلة الثانية بعد الألف، وتأمره شهرزاد وقد أكملت حكاياتها في ألف ليلة وليلة، بأكل قيده فيفعل، ثم تبدل قصّها القديم، لتسليه بحكاية أخرى هي للأمراء والصعاليك سواء، وستحكيها صويحباتها العزيزات معها.

تضع بثينة على رأس شهرزاد تاجها الذي يحوي حكمة أفلاطون وجواهر خاشقجي. وتشكر شهرزاد لبثينة وليلى ونعيمة وعزة دورهن الريادي المشرف في الاستيلاء على السلطة صباح الليلة الثانية بعد الألف، وكنّ قد أرسلن عشاقهن (جميل

وقيس وكثيّر وحسن) إلى الحفر في قناة السويس. وإذ يسأل شهرزاد عن سيافه مسرور تضحك كليوباترا ونفرتاري، لقد قطعت النساء رأسه، وحملت ابنته عنبرة سيفه.

وتأمر شهريار سالومي لترقص رقصتها التي لا تنتهي، وتتلقى المليكة رسالة التهنئة من أنديرا غاندي، وتعلمها الحاجبة مارلين مونرو بقدوم زرقاء اليمامة التي تنقل استغاثة نسائية من عمورية، وتقترح إليزابيث أن يطلق شهريار شهرزاد، فيرفض، فتطلب شهرزاد مهلة ألف ليلة، ليقمن في الألفية الثانية بحرية، ثم يكون النظر في الطلاق.

أما قصة (دامس والعزباء) فتلعب ساخرة بالإرث العظيم لداحس والغبراء، عبر حرد الهر دامس عن الطعام سبعة أيام، وإعلان الأمير السندسي الهمام رويشد الأزمري عن مرض دامس العجيب الذي يستعصي على أطباء القصر ومنجميه، حتى يشير عاميّ إلى عشق دامس للقطة النمرية (العزباء): قطة الجيداء ابنة الإمبراطور عامر ذي الصدغين، والحل بزواج الأمير من الأميرة وزواج دامس من العزباء، لكن الجيداء ترفض الأمير، فتندلع الحرب التي جعلت الأحياء ينسون حكاية دامس وكآبته الأبدية، ولوثة الأزمري السرمدية، ليبقى حديث البقاء يتصدر كل الحكايات، أما دامس فكان قد صار في كهف جبلي مع العزباء التي انتفخ بطنها، وراحت تموء كما لم تفعل يوماً في حضن سلطانتها.

إذا كانت الدنانير في قصة (شخبطة على جدار التاريخ) تحمل شارة زمننا - زمن العولمة، فقصة (ليلى وأنا) هي قصة هذا الزمن. وتبدأ بورقة العشرين يورو التي تعطيها الأم لطفلتها كي تبتاع لجدتها من دكان العم كنتاكي قطع دجاج من النوع الآكل للحوم. ويبرق الزمن العولمي من غابة النيون الفاصلة عن بيت الجدة، إلى مقهى الإنترنت الذي حل محل بائع الشوكولا في الغابة، إلى ظهور حسيب لليلى، وهو المختبئ منذ اهتزت النخلة وتساقط الرطب في جوف حوت أزرق، لا يأكل إلا ما يأمره به. حسيب يرد الدعاء عليه بالانقراض فيما يخاطب به ليلى: (لا يا حلوتي، فالانقراض ليس لأمثالي، ولن يصيبني في مقتل، فأنا كائن عولمي، وجدت لأبقى وأسقي الصغار من ينبوع الألفية الوليدة).

في بيت الجدة تلقى ليلى جدتها تلاعب بالشطرنج جدها الميت، وحولها انتشرت أكياس من الهارديز والماكدونالد. وتقص الجدة على الحفيدة قصة الجد الذي حفر البحر الأحمر بأمر السلطان، ليمنع بدو الجزيرة عن الأهرام، وترك قطعة سيحفرها التالون لتصل القناة البحر الأحمر ببحر الفرنجة، ويرقص الجد مع عايدة - في إشارة إلى قناة السويس وأوبرا عايدة.

بجلاء بدا ميسم الأنوثة في قصة (بعد الألفية الأولى)، وكذا يبدو في قصة (أكروبات) حيث الشابة التي حرمت من

تحصيلها الجامعي، حبيسة البيت مع ابن أمها، لكن الحبس هو حرية الحبيسة التي تطلقها لوحات الرسام الجار فيتفجر الأزرق: حبل الغسيل أزرق، والملاءة وسرير زوج الأم ودفاتر ابن الأم والحمام... والزرقة طاغية مثل الحبس، وحد الحرية.

ويجيء ميسم الأنوثة أكبر وأعمق في قصة (السيدة الجليلة) التي ينفرد بها ضمير المخاطب من بين قصص المجموعة، فيقدم صديقة الزعيم الراحل في ذكراه العشرين، وهي تستعيد ما كان، بالتوازي مع الاحتفالية التي تبدأ بعرض فيلم جنازة الزعيم الجماهيرية، ويوم السيدة الأول بثوب الحداد.

من صحافية وحوار مع الزعيم، مضت السبيل بالسيدة لتصير صديقته فزوجته لعامين، فأرملته لعشرين: (تتوشحين سوادك الدائم وتقفين كالمسمار أمامهم ليمارسوا طقوسهم السنوية). وإذا كانت السيدة قد مالت أخيراً إلى الطبيب العاشق العازب ياسر، وعزمت على فصم سيرة الترمل في الذكرى العشرين، فإنها تتراجع أثناء الحفل، مستسلمة لقيد الزعيم الذي لايزال حياً فيمن تزعم، والقيد بالتالي هو قيدهم أيضاً.

وفي قصة (يحدث للآخرين)، وبضمير المتكلم، تسرد الساردة ما سيجعلها تقول: (رفعت كتفي وصفقت بيدي. أحوال النساء عجيبة). فتلك هي أولاً حال الساردة التي تعيش بعد ثلاثين عاماً عقدة فقد رضيعتها، وتلك هي ابنة العم التي

أجهضت فحمّلت زوجها الوزر بسبب ضربه لها، وأنهت الزواج، وتلك هي القطة التي دهس وليدها فماتت كمداً، وتلك هي أم الساردة التي حملت على تخوم سن اليأس، لكن الحمل لم ينجح. أما الحال الخامسة من أحوال النساء فهي ما حدث لكاتبة فقدت طفلها بعد الولاة، فعاشت ترقب نمو الطفلة أمامها، وكتبت رواية سجلت فيها أحاسيسها وحياة الطفلة المستمرة على رغم الموت. ولقد راجت الرواية وأثنى عليها النقاد، لكن الساردة رأت فيها أسلوباً للمبالغة وحكاية للمتاجرة، وقد ختمت القصة على هذا النحو: (كان يحدث للآخرين كثيراً. لم أتوقف ندما حدث ذلك لي. دخلت غرفتي لأنام، لم أستيقظ حتى الآن).

وتعود الأمومة في هذا الميسم الأنثوي للقصص في خاتمة المجموعة (أسطورة أخرى)، حيث تأتي أيضاً ملاعبة التراث، إذ يسمي الأخرس نفسه باسم جابر بن حيان، ويتكنى بالتوحيدي، ويأمر من صارا والديه بالطاعة. وفي مدرسة القلب المقدّس تسعد دروسه الجنرال براون، فيهديه عمامة لورنس العرب ومسبحة نابليون، وتبتسم له ابنة الجيران آنا كارنينا التي تلوح بطوق الحمامة وتغمز عاشور الناجي (من شخصيات رواية أولاد حارتنا).

يقفل الوليد التلفزيون الذي ينقل بثاً حياً لجنازة رابين، ويذبح أمه، ويأخذ قلبها إلى آنا كارنينا، فيجد أمام بيتها حمامة

ابـن حزم وعـربـة عـاشور وبـاخـرة أونـاسيـس وطـائـرة جورج بـوش وحـمار الـحكـيـم. وإذا كـانت الجـارات يـلـويـن شفـاهـهن فـقلـب الأم يـنبض بـالـرضـا، مـادام الـذبـح يـرضـي الـولـيـد.

تلوح الظلال التامرية – من كتابة زكريا تامر القصصية – في عصف المخيلة فـي مجمـوعة هـدى النعيمي (أبـاطيـل)، سـواء في مـلاعبة الـتراث أو هتـك الحاضـر أو ضراوة المتـخيل. بـيد أن هدى الـنعيمي تـطبـع تلـك الظلال بـبصـمتهـا، وخصـوصـاً بمـا في البصـمة من الأنوثة، وكذلـك بما فيها مـن خصوصية اللـغة، سواء أجاءت مسجوعة ومضارعة للغة التراثية (قصة دامس والعزباء) أو بـالعـلاقـات الـلغـويـة الـتي تـنسـجـهـا، كـالـقول فـي قصـة (الظل يحـترق): (كان الـبعض يحمـل أكياسـاً وهمومـاً، والـبعض لا يحـمل إلا فـكـرة أو جـنـونـاً) أو كـجـري الـرجـل خـلـف رعـبـه، وممـا يـؤكـد بصـمة الـكـاتـبة أيضـاً تداخل مـلاعبـة الـتراث و/ أو الـعولمة و/ أو وسم الأنوثة في غـالـب القصص، لينبض الفن بـالحسن الإنساني الرهيف والحار والمقلق، سواء تعلق بالمرأة أم بـالـرجل، وبالفرد أم الجـمـاعـة، وبـالـكبـيـر أم الـصـغيـر، كـمـا نـرى بـتـفـاوت في قـصـص (الـظل يـحـترق – فـي الـحـفـرة – عـدالـة)، وخصـوصـاً فـي الـقصـة الأولى التي تتيـخ بالقتامة، والظل يلاحق صاحبـه ويحاصره حتى يـصيـر سـرمـداً هـائـلاً يـحتـل الأكـوان، بيـنـمـا ظـلال الـنـاس تجـري خـلـفـهـم فـي اسـتـكـانـة. ولـكن، هـل كـان ذلـك أبـاطـيـل، كـيـما يـكـون للمجـموعة الـقصصـية هـذا العنـوان؟ أم هـي حقـائق الأمـوات في

محكمتهم (قصة عدالة) والخنوع المحتوم العميم (قصة ستفعلون) وصراخ ذلك الرجل: (يا أهل الكهف هاكم حصياتي علكم تفيقون) في قصة (في الحفرة)؟ هل هي حقائق ماضينا القمعي وحاضرنا العولمي؟ وماذا بقي إذاً من الإنساني، وماذا تبقى له؟

الملاحظة: جريدة المدينة اللبنانية.

نبيل سليمان

قصص مختارة
لضيف العدد

أنــثى(*)

أمطـر أبي مبلغاً من المال ضـخماً، خوله المبلغ وابتسـامة أبي الملتهمة لصفحة وجهه، أن ينبسـط على جلدي وينـزرع في لحمي وينغرس في مسامي لأسميه زوجي!!.

– أنا زوجة فلان.

وقفت السكرتيرة فجـأة عندمـا سـمعت اسـم زوجـي، ظهرت على شفتيها ابتسامة متعسرة الولادة، سحبت الكرسي الثقيل دون الاستعانة بأحد، ودون أن تفقد ابتسامتها البليدة، أجلستني على الكرسي المريح، وأجلست خادمتي على الكرسي الآخر، رفعت سماعة الهاتف الأسود بجانبها، وطلبت لي فنجاناً من الشـاي دون أن أطلب ذلك، ثم اسـتأذنت لتبلـغ الطبيبة بوصولي، الطبيبة تخرج أمام سكرتيرتها وقد انتقلت إليها الابتسامة ذاتها.

– أهلاً... أهلاً... شرفت يا مدام.

«مدام»، لماذا يطلق عليَّ الجميع لقب «مدام»، لماذا اختفى اسمي منذ انزرع ذلك الرجل في لحمي وانغرس في مسامي؟

❖) من مجموعة أنثى.

أشتاق أن أسمع اسمي الجميل ذا الحرفين، حتى أمي صارت تناديني «أم ناصر» ولا أدري هل: حوّل اسمي في الشهر العقاري إلى «مدام» أو «أم ناصر»، كما سجل ذلك العقد الذي لم أره؟! في الليلة الأولى، ألقى الغترة والعقال جانباً، ثم فتح أزرار الجلباب الأبيض، وجلس على كرسي من المخمل الأحمر، أشار بإصبعه نحوي:

– تعالي يا «أم ناصر».

– اسمي «مي».

ضحك بشدة، قهقه بشدة أكثر، بدا في غاية السخف أمامي، وهل نطقت بما يدعو للضحك.

– أنت «my».

واستمر في نوبة الضحك الأبله، وسكب في جوفه المزيد من السائل الأصفر الرائق المستقر في قلب الزجاجة الداكنة ذات العنق الضيق والبطن المنتفخة.

«my» أذكر أن أبلة سمية حدثتنا عن هذه الكلمة الإنجليزية في المدرسة، قالت إنها تطلق للدلالة على ملكية الأشياء، طلبت منا أن نوظّفها في جمل مفيدة، بصوت واثق تكلمت: This is my pen كنت أُشير إلى القلم الرصاص في يدي، كنت أقصد أنه قلمي، ملكيتي أنا، من حقي أن أكسره أو أن أستمر في بري رأسه الحادة حتى يتلاشى ويستحيل صفراً.

فهل يقصد الرجل أن يستطيع أن يكسرني إذا أراد؟ أو أن يحيلني صفراً إذا شاء؟؟.

تحسست بطني المنتفخة، وطلبت الإعانة من الخادمة والسكرتيرة لأنهض من مكاني عندما أشارت لي الطبيبة المبتسمة دوماً بدخول غرفة الكشف. تمددت على سرير غير مريح ولا يغطيه الفراش الوثير الذي تعودته منذ شهور، دارت يد الطبيبة على بطني عدة دورات ولم أعترض، لكنني كرهت المادة اللزجة التي بعثرتها فوق جلدي لتمشي بجهاز صغير في خطوط غير مرتبة على البطن المنتفخة، التصقت نظراتي مع نظرات الطبيبة المعلقة على شاشة تليفزيونية تظهر خطوطاً دائرية كثيرة ومتشابكة وغير مفهومة، حاولت فك لغز الخطوط المتشابكة لكن حركتها المتزامنة مع حركة الجهاز على سطح بطني منعتني من ذلك.

سمعت صوت الرجل - زوجي - يسأل «أين هي؟».

السكرتيرة التي لابد تقابله بابتسامة أكثر بلاهة تحاول أن تجلسه على الكرسي الوثير..، ضوء كثيف انبثق من الغرفة المجاورة بدد ظلامات غرفة الكشف وجعل بعض الخطوط الدائرية تختفي.

- ها، ما الأخبار؟ سأل في صرامة معهودة.

- توأم يا سيدي، زوجتك تحمل في أحشائها توأماً.

ظهرت أسنانه تعلن عن فرحة النصر مع إعلان أخبار الطبيبة، ارتد كتفاه إلى الوراء ليبرز كرشه المتنامي والمختبئ في الجلباب الفضفاض، ابتلع قبضة من هواء الغرفة الضيقة ثم أخرجها ساخنة.

– ذكور طبعاً؟!

صمتت، صمت جهازها الصغير ورداؤها الأبيض، لحظات مرت وهي تراجع بعض الصور للخطوط الدائرية وقد لفظها رحم الصندوق الآلي ذو الشاشة الرابض بجانب السرير.

– ماذا يا دكتورة؟!

– سيدي، أظن أن طفلتيك سترثان جمال والدتهما الحلوة!

انعقد حاجباه فجأة وهبط صدره المفتخر بالذكورة، وكما ظهر.. اختفى.

مسحت المادة اللزجة عن بطني وأنا أشعر بسعادة لا أفهم سرها، سيكون لي طفلتان، طفلة وطفلة أخرى وأنا أم لكلتيهما.. جميل.. هذا جميل جداً.

جلست الطبيبة وراء المكتب، وأمسكت بالقلم لتكتب بالإنجليزية بعض الجمل، نظرت خلسة إلى كلماتها فلم أجد كلمة «my».

رفعت رأسها ناحيتي بشيء من الدهشة.

- عمرك ست عشرة سنة؟!

- الشهر القادم أكمل ست عشرة سنة وأصير ابنة سبع عشرة.

ألقت الطبيبة بدهشتها على الورق المسطور، ورأيت شيئاً يلمع تحت نظارتها الطبية، ورأيتها تمسح تحت أنفها بمنديل.

عاودت النظر إلى هذا البروز الخارج من جسدي والذي يحوي طفلتين ستقولان لي «ماما» كما كانت تفعل عروستي الحلوة «نانا» تلك العروس الشقراء التي جاءت لي بها جدتي في آخر زيارتها لبيتنا، ثم توقفت جدتي عن المجيء، كانت في زيارتها الأخيرة كثيرة السعال، وتمسك في يدها عصا غليظة تتوكأ عليها، وفي اليد الأخرى تلهو مسبحتها ذات الخرزات المضيئة ليلاً، أهدتني العروس الشقراء وأطلقت عليها اسم «نانا»، «نانا» لهذا زرار، خفي تحت الثياب، عند الضغط على ذلك الزرار تنطلق كلمة «ماما» ثم توقفت «نانا» عن نطق كلمة «ماما» كما توقفت جدتي عن زيارتنا، كنت أشتاق لصوت «نانا» كما أشتاق لوجه جدتي العجوز، وكلما زاد بي الشوق أخرجت العروس الشقراء من مخبئها، سرحت خصلاتها الحريرية، وأعدت ربط الشريط الأحمر على ضفائرها، أدللها حتى تنام ثم أعيدها إلى المكان الدافئ، شاهدتني أمي مرة أفعل تلك الفعلة، فاختطفت «نانا» من يدي وفصلت رأسها الأشقر عن جسدها الهزيل ثم ألقت بها في سلة المهملات وقالت:

- كيف لعروس مثلك تصبح غداً زوجة لأهم رجالات المدينة أن تلهو بلعبة كهذه؟!

أدركت عندها لماذا توقفت جدتي عن المجيء، لقد ماتت ذلك اليوم، يوم فُصل رأس «نانا» عن جسدها وصارت خصلاتها المنسابة كالنار الغاضبة، غضبت لموت جدتي ولتخلي جسد «نانا» عن رأسها الصغير بهذه السهولة، ثم جاء ذلك الرجل الذي يكثر من شرب السائل الأصفر وغير اسمي من مي إلى my.

في الطريق إلى البيت، كانت أوراق الأشجار تهتز في دلال.. تهنئني بطفلتين تنحشران بداخلي، استقبلت التهاني بابتسامة ثم بضحكة مسموعة لابد أن الخادمة التقطتها لأنني رأيتها تبتسم هي الأخرى لا لسبب ولكن لأن «المدام» تبتسم وتضحك.

أمرت السائق بتشغيل المذياع للتلاهي وللتمويه على أمر الابتسامة غير المسببة، ورغم أن موعد الحكاية اليومية «لأبلة نجوى» قد فات إلا أن أغنيات حلوة تأتي عادة في هذا التوقيت، وربما يخرج محمد ضياء الدين ليقنع ابنته بعدم جدوى البكاء عندما تتفرقع «البلونة» أو يأتي محمد فوزي ليغني لأطفاله «ذهب الليل» في الحالتين ستسعد طفلتاي بالأغاني، لابد ستحب ابنتاي محمد ضياء الدين ومحمد فوزي، سأعلمهما كيف تستمعان للأغاني الحلوة وتحبانها وسأسمح لهما باللعب

طوال الوقت سأشتري لهما «نانات» كثيرة وسأكتفي «أنا بالناناتين» نا... ونا... ناهد ونادية، نعم الأولى السمراء ذات الشعر الأسود الغليظ والعين العسلية الواسعة والفم المدكوك «ناهد»، والثانية ذات البشرة المغتسلة بخيوط الفجر والشعر المائل للإصفرار والعين الشفافة «نادية» أحسست بسعادة عندما توصلت إلى أسماء الطفلتين المحشورتين في مكان ما بداخلي، أحسست بالفرح كشربة ماء بارد في يوم قائظ تشق صدري بحنان ثم تسري إلى حيث تسكن الطفلتان لتحمل البشرى، انبعج شكل بطني المستدير فجأة، مرة لليمين ومرة أخرى للشمال، ترجمت الانبعاج بصراع الطفلتين، من تكون ناهد السمراء، ومن تصير نادية الشقراء، ضحكت بصوت عال هذه المرة، أيقظتني التفاتة الخادمة التي فشلت في الاستمرار في الضحك، فرجعت أرسم وجه «المدام» على محياي وأعطي للمذياع أذني:

– مات شاعر العشق والقلم.. رحل فارس الكلمة الذي لا يشق له غبار.. رحل عنا نزار قباني شاعر الحب والثورة والغضب، من اقتحم مخادع النساء وتحدث عن العطور ومشابك الشعر والوسائد الحريرية... من غنى للنساء حتى صار شيخاً من شيوخ الطرق الصوفية، وصار قلبه ملجأ لطالبات العشق والحياة والحرية، من جعل مساحة الحرية تتسع لتُعبّر النساء من خلالها عن قرارهن.. عن قدرتهن.. عن حريتهن.. من قال على لسان إمرأة:

أنا أنثى...... أنا أنثى.

نهار أتيت للدنيا

وجدت قرار إعدامي

ولم أر باب محكمتي

ولم أر وجه حكامي

أبي رجل أناني

مريض في محبته

مريض في تعصبه

مريض في تعنته

يثور إذا رأى صدري تمادى في استدارته

يثور إذا رأى رجلاً.. يُقرب من حديقته

أبي لن يمنع التفاح من إكمال دورته

سيأتي ألف عصفور ويقطف من حديقته

غريبة، هل كان نزار قباني هذا يعرف أبي؟! أم تراه كان يعرف الرجل الذي يسمني my؟ وإذا كان شاعراً كبيراً كما يقول رجل المذياع فلماذا لم ندرس في المدرسة شيئاً من أشعاره مثل المتنبي وأبي فراس الحمداني؟!

تراءى لي بيتي ذو الطوابق الثلاثة بحديقته الواسعة

كعمـلاق قـابع فـي نهاية الشـارع، وهـا هي شـرفتي التـي لم ولـن أطل منها يوماً ماتزال أضواؤها مشتعلة رغم أن نور النهار يملأ الكون.

أخيـراً، وصلـت السـيارة إلـى مكـانها فـي مـدخل القيـلا، وشيئاً ما - ربما أصابع نزار - يعبث بـين خصلات شعـري، فتح لـي السـائق المهذب بـاب السـيارة وسـاعـدتنـي الخادمـة الصـامتة فـي الـنـزول بـصـحـبـة نـاهـد ونـادية، دون أن أدري حـانـت مـنـي التفافـة نحو مـكان سيـارته «الشبح» فـلم أجدهـا، لابد أنـه ذهب لـزوجتـه الأولـى التـي سبـقتنـي إليـه بعـامـين والتـي وضعـت لـه بـالأمـس مـولـوداً ذكـراً، حـين نجحـت فـي الخـروج مـن السـيـارة شـعرت بمشبـك الشعـر يسقـط أرضاً، وحـين تـرجلـت الدرجـات الثـلاث الأولـى.. أحسسـت بخصـلات شـعـري الطـويل تـلامـس ظهري وتطل من تحت أطراف الخمار فلم أعبأ وواصلت - بثقل - الصـعـود إلـى غـرفـتـي الـواسـعـة، لأسـقـط العـبـاءة والخـمـار والمشابك المتبقية ثم توجهت إلـى النافذة العريضة المكسوة دوماً بـالسـتـار الـداكن، أزحـت تلـك السـتـائـر القـاسيـة، ونظـرت إلـى الحـديقة وأنـا أحتضن الطـفلتـين، بكلتـا يـدي، كـان هنـاك ألـف عصفور ينقر شجرة التفاح.



العيد(*)

فتحت عيني مبكرة عن عادتي اليومية، خيوط الشمس لم تصل إلى غرفتي بعد، لا صياح للديكة، لا رنين لجرس المنبه فقط توقيتي الذاتي، في مثل هذا اليوم، يجب أن أستيقظ مبكرة.. ظللت أتأمل جدران الغرفة.. وكأنني أراها لأول مرة.. توقعت أن أسمع تكبيرات المصلين من الجامع.. وأن أشم رائحة الطعام المجهز لهذا اليوم.. لا شيء من ذلك.. ترى لماذا؟

ورقة التقويم تقول إنه اليوم.. يوم العيد.. نعم.. ورقة التقويم فقط تقول ذلك.. ليس البشر.. ليست الشوارع.. ليست خيوط الشمس الباردة التي تصل إلى هنا.. ليست أوراق الأشجار المتراقصة مع النسيم.

بعد طول تأمل في جدران الغرفة المحيطة بي.. عرفتها.. إنها مكان إقامتي المؤقتة في مونبلييه في الجنوب الفرنسي.. حيث جئت باحثة عن علم نافع أعود به إلى وطني بكل فخر واعتزاز.. لكنه يوم العيد!!

نهضت أستقبل عيدي الفرنسي الأول.. خرجت إلى

(*) من مجموعة المُكْحلة.

الشرفة المطلة على المدينة.. في بطء شديد اتسعت دائرة الضوء على الطرقات.. لا شيء مميز.. كل شيء كعادته كل يوم.. الوجوه.. الأبعاد.. الاتجاهات.. أين العيد إذاً؟؟..

أبي، أين عباءتك التي كنت أختبئ تحتها أنا وإخوتي ونحن صغار في مثل هذا اليوم؟ لا أجد اليوم ما أختبئ تحته سوى سحابة من دمعات أغالبها، فتغلبني. أمي.. اشتقت لرائحة طعامك المميز للعيد.. رائحته فقط تشعرني بالشبع.. تذكرت شيئاً، أنا لم أفطر حتى الآن.. فلأصنع شيئاً غير عادي.. لن أكتفي اليوم بكوب الشاب باللبن.. أعددت ما يشبه إفطار العيد.. جلست إلى طاولتي الصغيرة أتأمله فقط.

رنين الهاتف يقطع تأملي.. صوت أختي قادم من بعيد يحمل لي تهنئة العيد..

- كل عام وأنت بخير.

- نعم وأنت والجميع بألف خير..

- أنا بخير لا تقلقي.. أبلغي تحياتي لكل من حولك.. إلى اللقاء..

أقفلت الخط سريعاً قبل أن تلاحظ أني أغالب دمعاتي الجريئة..

انتظرت مكالمات أخرى.. توهمت أن العيد لابد أن يزور كل البشر في كل مكان.. يبدو أن أوهامي هذه كانت من صنع

خيـالي.. فلا أحد يشعر بالعيد هنـا سواي.. نظرت إلـى جدران غرفتي.. سألتها في صمت: هل تشعرين بالعيد.. برز منها وجه مندهش.. لم يجبنـي..! نظرت إلى السقف.. لم أجد فيـه نجمة واحدة تبوح لـي بشيء.. حتـى نـافذتـي.. خـاصـمتهـا الـشمـس.. فانتحت بعيـداً عنها.. حيث يوجد العيد هنـاك بعيداً.. أفقت من هذا الوهم المحاصر..

إنـه موعـد ذهابي إلى الجـامعـة، فتحت دولاب مـلابسـي، ماذا ألبس فـي يوم العيد، هذه.. أم هذه.. أم هذه؟! لقد ارتديت كل هذه الملابس من قبل.. ألا يحق لي أن ألبس شيئاً جديداً في يوم الـعيـد حتـى ولـو كنت أنـا وحدي التـي أشعـر بـه؟! أشـعـر بالحنق.. لم كل هذا؟! لم أنا بعيدة عن الديار.. عن الأهل.. عن العيـد نفسه.. مـاذا جئت أفعل في هذه المدينـة النائيـة عن ذاتي فـي هـذا اليـوم.. هـل يستحق مـا جئت لـه فعـلاً مـا أنـا فيـه؟! ياالله!!

صـوت أستـاذي جـاءنـي مـن مكـان مـا.. «نـعـم يـسـتـحـق.. ياابنتـي سوف تأخذين من علمـك هذا الكثير.. فلا تنـدمي على طريق المعرفة الذي تسلكين.. لا تندمي أبداً»..

واختفى الصوت.. والوجه الذي برز من الجدار فجأة!

خلَّف على شفتي ابتسامة رضى واطمئنان، لا بأس إذاً.. سأرتدي أي شيء..

هذه قنينة عطر لم أفتحها قبل الآن.. سأضع منها بعض القطرات على وجنتي.. هناك على الأقل شيء ما – جديد – يلامس بشرتي في صباح يوم العيد.

حملت حقيبة كتبي وتوجهت إلى الجامعة..!!



المُكْحلة(*)

كم أشتاق إلى وجهك يا أمي.. كم أشتاق إلى يدك تمسح دموعي المتدحرجات، كم أشتاق إلى صوتك يوقف تساقط تلك الدمعات، كم أشتاق وجهك ينير لي الدرب، ويضيء خطواتي العشوائية، كم أشتاق إليك تحتوين روحي الهائمة، تضمين صدري إلى صدرك الحنون، وتمنحيني دفئاً لا ينضب.. يا أمي.

المشهد الأخير:

ارتديت المعطف الرمادي الطويل الذي جاءني به من أمريكا تفوح منه رائحة العطر الباريسي – إحدى هداياه الحلوة – نظرت في الساعة الذهبية التي أحضرتها من سويسرا لأحكم ميزان الزمن، وضعت قدمي في الحذاء الأسود ذي الرقبة الطويلة – كان قد أحضر لي من إيطاليا – وأمسكت حقيبة يدي الإنجليزية الفاخرة ولم أنس مظلّة المطر الملونة – تلك التي اقتناها لي عند زيارته لأمستردام. أصبحت كلّي هو، محاطة أنا به دوماً.. لا جديد في الأمر.. سوى أنه هو.. غائب.

*) من مجموعة المُكحلة.

فتحت المظلة الملونة لتحميني من قطرات المطر المنهمرة تخيلت أن فينوس تبكي وحدتي وما عدت أميز دمعاتي من دمعات فينوس، إلا أن دمعاتها المنتشرة لها أصوات، دقات، ضربات قوية أحياناً، ترسم في الشارع المظلم دوائر من الماء تمحو كل آثار لأقدامي وإياه، وكأني ما اختبأت يوماً تحت معطفه ليحميني من المطر، وكأني ما رقصت وإياه يوماً على الأنغام المتصاعدة من المقهى المجاور، وكأننا ما «سبقنا ظلنا» في هذا الشارع الذي ما كان مظلماً، فينوس، أيتها المرأة الحكيمة أمحي آثار الأقدام والرقص والضحكات والظلال لا مكان لها.. مادام غائباً.

قطرات الماء تتساقط من حواف المظلة الهولندية الملونة، كل قطرة بحكاية، أوروبية أو أمريكية أو عربية، قطرات الماء ترسم ملامح وجهه القابع في مخيلتي وتعزف أنغام صوته الساكن في جوانحي، وفينوس محت آثار الأقدام والرقص والضحكات لكنها لم تنجح أن تسقط وجهه من مخيلتي وصوته من جوانحي.. حتى وهو غائب.

قدماي المحبوستان في الحذاء ذي الرقبة الطويلة تخوضان في دوائر الماء المتداخلة لا هدف لها سوى أن تساعد فينوس على التخلص من تلك الآثار القديمة، آثارك يا كل أزماني البعيدة، تحسست السلسلة الذهبية حول رقبتي، شدّدت قبضة أصابعي حول السلسلة، عزفت القطرات لحن صوته

«لا تخلعي هذه السلسلة مـن عنقك مدى الأيام»، شَدّدت قبضتي أكثر حـول السلسلة، وصـوت أمـي يداخل صـوتـه «لا تـرحـلـي يـا ابنتـي، لا تـرحلـي عـن الوطـن – وإن كـان رجـلاً أحببتـه – لـن تجدي وطناً دافئاً يحتويك إلا وطنك».

– هو وطني الصغير يا أمـي. وإن كان هذا التراب الطيب وطنـي الكبيـر، فهـو وطنـي الصـغيـر، سـأرحـل فيـه يا أمـي وعنـده سأحط رحالي.

وتعزف دمـعات فينوس سـمفونيـات بتهوفن وبـاخ وشوبان، معاً استـمعنـا إليهـا علـى أكبـر مـسارح أوربا، وأحـرص في المساء أن تناجينا أنغام محمد عبدالوهاب وصوت أم كلثوم مـع فنجان قهـوة عربية أجيد صنعه، رائحة بـخور من وطنـي تتصاعـد تملأ منزلـي الأنيق لمسات عـربية أصيلة، أحـافظ عليهـا، فما ذابت ملامحي.. وما ذابت ملامحه.

يـخـرج مــن بـين الـقـطـرات وجـه الـشـقـراء الـسـاحـرة وضـحكاتها الـرنـانـة، انقطعت الـسلسـلة الذهـبيـة الملتفة حـول عنقـي.. اختفـى وجهـه ووجـه الشـقـراء ومـوسيـقى بـاخ وشـوبـان ورائحة البخور والعطر الباريسي المتميز.

أشتاق إلى وجه أمي أكثر.

«كل الـرجـال يخطئـون.. لا ينـجـو أحدهـم مـن الـنـزوات» قالت صديقة، فلم أقتنع.

«ما أنـت لي رجل فحـسـب، أنـت وطـن وأرض وحـيـاة، يا وطنـي الصغيـر، كيف استطاعت الشقراء أن تسرقك من بين خصلات شعري الأسود؟ كيف استطاع لسانها «الأعوج» أن يستأثر بك دون أغاني الحب التي ألفك بها دوماً؟ كيف استطاعت أن تسلب منك - يا سيد الكبرياء - جدائل الفرح التي أسكنها وواحات الدفء التي أستظل بها من لهيب اغترابي؟ كيف ا ستطاعت أن تقتلع حروف اسمي من صقيع لياليك بدوني؟ كيف استطاعت عيناها الزرقاوان أن تسرقا الكحل من عيوني وتلقي بالمكحلة في أعماق النهر البارد؟!

ستعود يوماً كما قالت الصديقة؟! عد، لكني - وبدون المكحلة القابعة في أعماق النهر البارد - لن أستطيع أن أراك كما رأيتك دوماً، فما أنت لي رجل يخطئ، لأعفو، فوق الخطأ أنت، فوق الزلل أنت، فوق النزوات أنت، يا وطني الذي يزداد صِغراً فلا يقوى على احتوائي، ستعود يوماً؟! عد! بدون المكحلة، لن أراك جيداً، لن أُجيد الرقص تحت المطر، لن أستمتع معك بموسيقى باخ وشوبان، لن أُشعل الأخشاب في المدفأة ليلة رأس السنة، لن أحتمي بمعطفك فما عاد يصلح للحماية، ما عدت تصلح للحماية والشقراء تلقي بخصلاتها على كتفك وبجسدها الغض على صدرك، تسرق منك خريطة الوطن - أنا - فلا تشعر، تسرق منك السلسلة الذهبية الملتفة حول عنقي فلا تدري، ما عدت تصلح للحماية».

المشهد ما بعد الأخير:

«سيدتـي، إنـه الـنداء الأخيـر أو فـي الحقيقـة مـا بعـد الأخيـر..، حقـائبـك وصلت مـبكـرة». دموع فيـنوس تـزداد انهـماراً وغزارة، طـويت المظلّة الملونة، نفضـتها جيداً من القـطرات التي تُشكل خطوط وجهك ووجه الشقراء.

– عد بالمظلّة إلى البيت وسلّم هذه الورقة إلى السيد بعد إقلاع الطائرة.

«الـنـداء الأخيـر مـرة أخـرى..، تعـلـن شـركة الخـطـوط العـربيـة عن إقـلاع رحلـتهـا...، علـى السـادة الـركـاب الـتـوجه للطائرة».

أشتاق إلـى وجهك يا أمي..، أشـتـاق إلى وجهك يـا وطنـي، اغفـرا لي فلسـت فـوق الخطـأ ولسـت فوق الزلل، سـأعـود إليـك يا أمي... ولكن بدون المكحلة.



قصص العـــدد

بثينة العيسى

طالبة في كلية العلوم الإدارية، بجامعة الكويت، عضو في منتدى المبدعين الجدد التابع لرابطة أدباء الكويت.

جون الكويت(*)

لم يكن الطريق إلى المقهى طويلاً، في هذه البلدة الصغيرة، ليس ثمة طرق طويلة، وليس ثمة أشخاص يبحثون عن أشخاص، أو مقاهٍ، أو حتى حمّام عمومي، هنا.. تقرفصُ الغربة عارية بين عيني الوافدين الجدد، ومؤخراً جداً.. لم يفد إلى البلدة أحد، كانت تغفو في العتمة بصمتها المريب، البعيد عن الجلال.

يصر عليّ حدسي، بأنه في عام 3008 تقريباً، سيأتي إلى هنا وفد من المستكشفين، رجال ونساء شقر، بيض عراة

(*) جرت أحداث هذه القصة في عام 2028 وكتبت في عام 2003.. إن لم تصدق هذه السطور فقد كذبت عليّ.. عرّافة الكلمات!

غـرل، حامـلـين كاميـرات وأجـهزة كثيـرة، وسيـكون معـهـم مرشـد ثرثار.

– غريب.. أليس كذلك؛ أن تصدقوا بأن هذا المكان كان مأهولاً ذات يوم.. وعندما أقول مأهولاً فأنا أقصد حياة مدنية متطورة، مركبات تنقل ومبان وموانئ، لكن حتى المدن – في هذا الزمن – معرضة للانقراض؛

سيبتسم بزهو، وسط دهشة الوفد المتأمل هذا البراح المترامي من رمل، وبحيرات كالمحابر المقلوبة، ورائحة خواء ومرض، سيطرحون أسئلة كثيرة، فالموضوع شائق، والموضوع شائك، والمواضيع الشائقة/ الشائكة كلها شيقة: هل كان وباءً.. أم حرباً ..؟! أم الاثنين؟ وهل للبترول علاقة في الهجرات؟ هل مازالت هناك سلالات حية لأهالي البلدة في مناطق أخرى؟

وستكون ثمة جماجم وعظام ترقد تحت أقدامهم بمئات الأمتار، تسمع ما يقال وتضحك:

– ما يقوله صحيح.. نحن مثال حي، أو مثال ميت.. المهم أننا شهود عيان/ أيام كان لنا عيون؛ صدقوا هذا الرجل؛ لم نكن أصحاب حضارة، ولا حتى أصحاب قضية، كنا ثرثارين وأغنياء..

سيبدأ وفد المستكشفين في دراسة معالم الحياة المنصرمة في هذه البقعة النائية، منذ ألف عام، سيقيمون محميات طبيعية للضب المعرض للانقراض، ويربون البقية الصفراء

المريضة من الأثل في أصص أزهـارهم، يتباهون بها بين الناس في أوطـان لا تشـبه هذا المكان، أفكـر بذلـك المشهـد وكأنـني أراه أمامي، أكاد أرى نوع أحذيتهم وألوان قمصانهم، كل هذا معقول، ولا أرى مـا يمـنع حدوثه، طـالما أن الحياة هـنـا عمـلية انقـراض متـأنية، لازال لدينا نسـاء. سنحـتاجهن لـلتكـاثر أكثـر منه للـحب، ومـازال لدينا مقاه، وحفنـة حالمين، الحلم ذاته الـذي يصـنع مـن هذي القفار فردوساً يمكن أن يجعل منها سفيرة لجهنم، لا أحد يجـزم بأن علـى الأحـلام أن تكون جمـيلـة، لـكنـنـا مـتـفـقـون علـى الأقل على وجوب كونها .. قابلة للتحقق.

يتحـدثون عن إعـادة إعـمار، المـرة الـثانيـة التـي يـشيـع فـيهـا هذا المصطلح في تاريخ المدينـة التي شهدت حربين بفارق ثلاث عشرة سنة، أنا عشت الثانية فقط، وأظنها تكفيني، ربما بدرجة تجعلـني أشـعر بعـبثيـة نضـال هؤلاء المدّعـين الداعين.. إلـى وطنٍ آخر.

الأفضـل أن نهرب مـن هنـا، لكنـنـا نبـقى بحـكم أنـنـا – لكـثـرة تكالـب الشعوب علـى هذه الأرض في السـنوات الأخيـرة – فـقـدنـا عشـق السـفـر والاكتـشاف، أو ربما، لـغزارة الحـكايا الـتي تـواترت علـى أسماعنـا، أكثر مما يـستوعب الخيال، وأبعـد مما يستـوعب الخيال، لـم يعد ثمة ما يـحفزنا لطـرح الأسئلة، هنا يـوجد الموت، السـؤال الأعظم، لـغزٌ جذاب بمـا يكفـي لكي يـجعل خيار الهـجرة مستبعداً ..

جرائد كثيرة، بأربع لغات.. أتساءل كيف يتقنها جون، ومتى تعلمها! بل أتساءل من أين لرجل عربي، بشعرٍ أسود وعينان بنيتان وبشرة قمحية وأنفٌ أفطسٍ، أن يحمل اسم جون، هذا الأربعيني كان نطفة المصاهرة بين الدماء السوداء والحرب قبل أن يكتشف الوقود الهيدروجيني، شيءٌ واحد أعرفه: أن هذا الرجل الذي يجيد الإنجليزية والفرنسية والهندية والفارسية ويقرأ بعربية كسيحة، هو ثمرة ما حدث، ولأنه مجرد ثمرة، فهو يبحث عن أرض لا يتكاثر فيها الموت بهذه الحيوية.

أصنع من الجريدة صاروخاً ورقياً، أرمي به وسط حشد السأم المتجمهر تحت سقفٍ دخاني، الأرجيلة لم تنقرض بعد، ولا أم كلثوم.

ينهرني، واضحٌ أنني أعطل مشاريع النجاة التي أعدّها، وأنا لا أفهم.. كيف لآدمي.. أن يُقبل على الحياة بهذا الحماس بعد كل ما عرفه عنها!

- وهل هناك خيارٌ آخر؟!

يسأل.. هذه المرة بالفارسية التي يقرأ جريدتها..

- لن أهاجر من هنا..

- وحدهم الأموات يحبون المقابر..

- أنا لا أفتعل الحياة مثل الآخرين..

- إن كان لابد من الموت، فليكن سريعاً ومفاجئاً، كالموت بشظية حرب! هذا الانقراض البطيء لا يروقني..

- وأين تنوي أن تذهب؟ إلى بومباي.. لتعمل في كنس الشوارع؟!

ينظر إليّ نظرة فارغة، يعود للتحديق في الورقة، هذا الباحث عن عمل، ربما عن بطاقة سفر، ربما عن صورة شخصية لممثلة مقبورة، ربما.. ربما عن لا شيء، هو يبحث فقط لأن البحث يلهيه عن حزنه، لأن الانتظار حالة تدل على الحياة بشكل أو بآخر، يبحث عن مخرج طوارئ خارج مدينةٍ تحولت إلى محمية موتٍ طبيعية.

الدماء السوداء ما عادت تجدي بعد أن اكتشف الأمريكان لعنة الوقود الهيدروجيني، كسدت الأسواق المعتمة، طفحت بحيرات النفط بترف، ونفقت محفظة الوطن بالإفلاس، غادرتنا الحشود الوافدة بعد أن سلمتنا لحربٍ جائعة..

والآن، يريد هذا العربي الذي يحمل اسماً أمريكياً (أقسم بأنه يجهل معناه!) أن يسافر ليعيش، سيتكئ على اسمه لكي يلتصق بحضارة لم نبلغها يوماً، بملامحه البدوية واسمه المضحك، وعندما تسأله امرأة عن اسمه سيعبئ صدره بالغرور، بالدخان.. ويجيب:

- جدي التاسع عشر كان غواصاً على اللؤلؤ، وكان البحث عن اللؤلؤ يتم فيما نسميه (جون الكويت)، فسمّيت على هذا الجون، وهذا يعني أنني.. البحر المليء باللآلئ! هاه! هاه!

شقت الصدر.. ضحكة بلهاء، لازلت أكثر جبناً من هذا (المتأمرك) لاقتراف حماقةٍ اسمها الحياة، سأقرأ بين عينيّ كل

شخص يمر أمامـي، سواءً كانت عيناه خضـراوان ناعسـتان.. أو سـوداوان ضيـقتـان، وجهـاً يمـد لـسـانـه بـخـسـة.. سـاخـراً مـن تاريخي، لا شيء مثل حمل هوية أقسم العالم كله أنها عار، لكن بـالنسبـة له، اسـمه يقدم لـه العون ليجنبه خـزي التـاريخ، سـواءً تأمرك.. أو استعرب!

يعي جون بأن الحيـاة انتحار، يبحث فقط عن مـدينة ترحب بالجيـاع الذين يغسلون الصحون في المقاهي طوال الليل مقابل ما يسد رمقهم، ويصلي في الليل لكي لا يخترع الأمريكان جهازاً لغسل الصحون، لكنه سيفتقد صوت أم كلثوم.

- الحياة انتهت في هذا المكان.. حتى الكهرباء تقلصت ساعات عملهـا، البحـر يتجشـأ سـمومنـا.. لابـد مـن الهـجـرة، حتـى العفاريت تخاف من الموت..

- ستعود الحياة ببطء طالما هناك نساء..

- ياالسعة أفقك!

يضحك، ينفث السيجارة في وجهي، ألمح لوهلة في عينيه.. وميضـاً شيطـانيـاً، يسيـر الرجل وخلفـه أربع نسـاء، جثون عند ركبته وبكين:

- تزوجنا أرجوك، أطفالنا جياع!

ينظـر إلـى الأولـى بشـفـقة، ويبعـث بـالأخـرى إلـى صـديـقـه المقـرب كهـديـة، هـكـذا أصـبح الـوضـع، وربمـا قـريـبـاً جـداً وتحت

مظلة إعادة الإعمار ستصدر فتوى بجواز الزواج من ست نساء، ثمان نساء، تسع نساء!!

- النساء يطلبن الكثير..

- ليس بالنسبة لإمرأة شهدت حرباً..

- آه.. أنت لا تفهم! النساء يشبهن المدن التي ينشأن فيها.. النساء هنا تشربن الحرب تماماً، لذا فهنّ أكثر شراهة!

أسرح بعينيّ بعيداً، أكره المدّعين.. الذين يظنون يقيناً بأنهم يعرفون كل شيء، ويتحدثون بلسان كل الأشياء، ليس ثمة رجل قادر على تفسير إمرأة، لم يخلق هذا الرجل بعد، وعندما تحدث هذه المعجزة سيتوقف الرجال عن الانجذاب للنساء.. وستضمر الخليقة!

يلكزني بذراعه:

- هل هي جميلة؟!

- تشبه الحرب!

- أووه.. فاتنة لهذا الحد؟!

- اهتم بشؤونك!

يضحك، والدخان في الخلاء.. عمامة مغرورة..

- الحب والموت لا يجتمعان!

- الحب غيبوبة مبدئية للموت..

- في المكان الخطأ..

- والزمن الخطأ..

يبدو أنني نجحت في جرف هذا المتأمرك إلى بؤرة يأسي، سحابة قنوط كانت تظلل صمتنا، وطللٌ من نعاس، وجدت نفسي أرمقه بإمعان.. عينيه الباحثتين في السماء عن وهم الزرقة، مازال يملك القدرة على البحث، والانتظار.. هذا الرجل مازال حياً..

- متى ستسافر؟!

نظر إليّ وابتسمنا، الشياطين في عينيه تشتم الغربة..

..

2003/3/14



محمد النجيمي

قاص من السعودية، صدرت له مجموعة قصصية بعنوان: أحلام مسكونة بالموت 2005، كما نشرت له قصص أخرى في الصحافة المحلية.

لم يطرقها فحل

1

قال لي الرفاق: «يجب أن تكون الأضحية أنثى، لحمها طري ومذاقها مختلف، وتخير لنا جذعة لم يطرقها فحل».

2

عندما ولجت المطبخ، وجدت رجلاً مهيباً يجلس على كرسي خشبي، وأمامه طاولة حديدية قديمة. كان ملتحياً وبيده مسبحة، ونظراته صارمة. بادرته بالسلام ورد التحية مشيحاً بوجهه عني ومشيراً بيده للبعيد ومتمتماً: «شوف الولد اللي واقف هناك بآخر الصالة». توجهت له فوراً، وأخبرته عن

مـا أفـكر به، وذكرت لـه أوصاف الأضحيـة التي أحلم بامتلاكها، تبسم لي وطلب مني مرافقته للداخل.

3

بعد أن وصلنـا هنـاك، أشـار مرافقـي لثلاثـة أبـواب، مـعلق على كل واحد منها ورقة مطبوعة، مكتوب فيها وبخط واضح ما يشـي بمـا يوجـد خلف تلك الأبـواب المغلقـة. بـالنسبـة لـي كـان تركيزي على القسـم الثـالث، فـأنا لا أبـحث عـن ذبيـحة للثـلاجة حتى أحصل على واحدة صغيرة، ولم أكن أفكر عملياً كما يفعل بعض المدبـريـن حـين يختـارون مسنـة للضيـوف، تمـلأ الصـحن وتستعصي على من أراد أن ينـال من لحمهـا، كل ما كان يشغلني هو الحصول على أضحية تتفق والشـروط الشرعية، وتنسـجم مع شرط الرفاق، فلم يكن يدر بخلدي أن أهدي منها شيئاً.

4

لفت نظري فـي وسط ذلك (الحوش) الواسع، أنثى قسيمة، ريـانـة، لا تميـل إلـى الـسمـنـة المفـرطـة، عـنـدمـا عـسسـت بيـدي مؤخـرتها كـانت تشي بـالشحـم، وكانت بـشرتهـا الطرية ومـلمسـها الرقـيق هـمـا مـا تـخيلـت، ويداهـا وفخـذاهـا مكـتـنزة بـاللـحم، ولـم أكن فـي حاجـة لدليل آخـر، علـى أن هـذه الجذعـة هـي المطلوبـة، الأضحية المناسبة، والوليمة المنتظرة.

قلت لمرافقـي: «أعتقد أنـي وجدت مرادي، ولـم يبق غير أن نتفق على السعر».

– (شوف الوالد)، نحن لا نقطع أمراً دونه.

– كم ثمنها على وجه التقريب.

– هذه لـم يطرقها فحل. ولم يفسدهـا جماع، ومثلها ثمنه غال، ولو أردت مسنة لحصلت عليها بالسعر الذي تريد، فذوات الأسنان ذوات لحم قاس ومذاق مر، وهذا لا ينطبق أبداً على تلك التي عاينتها قبل قليل.

5

كنت أغادر المطبخ وهي بيدي، لـم أكن بحاجة لربطهـا، جعلتها بجواري، مستمتعاً بمظهرها الفاتن وملامحها الآسرة، منتشياً بملامستي لكل منطقة طرية في ذلك الجسد الغض، سعيداً بقربه حتى أني سألت نفسي متعجباً عن تلك الفحول الغبية التي لا تعرف ما يصلح من الإناث للوطء!

كنت سعيداً وحزيناً في نفس الوقت، هذا التجاذب بين مشاعري في تلك اللحظة كاد أن يدفعني لإعادتها واستبدالها بأخرى أكبر منها سناً. لم يمنعني إلا خوفي من أن يكتشف الرفاق ذلك، فهي على العموم كانت «أنثى الأضحية»، تلك الأنثى التي لا تصلح إلا لطقس «الذبح».

كانت صامتة كصخرة جامدة، ملامحها كانت لا تعبر عن أي شيء، سوى ضوء خافت، نور باهت على وشك أن ينطفئ.

6

عندما كنت أهم بوضع رأسي على وسادتي في تلك الليلة، لم يستطع مذاقها الحلو أن يغادر فمي، كانت لذيذة بشكل يصعب وصفه. انتشى الجميع بتلك الوليمة الفاخرة، حققنا الطقس كاملاً، التزمنا بشروطه، ولم نرم منها إلا قلبها وذلك الرأس، فرأس الذبيحة لا يروق لكثيرين ويجدونه منغصاً للذة وعسيراً على الهضم.

لازلت رغم ذلك أتعجب من استسلامها لنا، مع أنا كنا اثنين عند تنفيذ عملية الذبح - أحدنا وضع قدمه على يديها وشدها بشعرها لتهيئة الرقبة للسكين، والآخر ثبت قدميها - إلا أنها لم تتحرك البتة، لم تقاوم ولم تصدر صوتاً، كانت تنظر للبعيد وابتسامة ذابلة ترتسم على شفتيها، كانت مستعدة أكثر منا للطقس، راغبة في الخلاص، ومشبعة مثلنا بالنبوءة القديمة.

7

جرى كل شيء كما اشتهى الرفاق، كانت الأضحية أنثى كما هي العادة، لحمها طري ومذاقها مختلف، وكانت جذعة لم يطرقها فحل.

سـعـاد آل الخليفة

قاصة وكاتبة وصحفية من البحرين، صدرت لها مجموعتان قصصيتان هما: المقهى الرمادي، البحرين 1999، الغرفة المغلقة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2001.

حادث على الطريق

الطريق إلى الوزارة والطريق إلى المنزل يشبهان بعضهما رغم أنهما متعاكسان.. لكنهما يختلفان بالنسبة لي في أني كل يوم ومنذ أن أخرج من المنزل في السادسة والنصف صباحاً أتخيل أني سأعود في الثانية بعد الظهر إلى ذات الزوجة.. وأنها ستتلقاني بنظراتها الراثية المشفقة وكأنها تنظر إلى شيخ مسن أكبر منها بعشرين سنة.. تزوجنا في الثامنة عشر من العمر، لم تكن أكبر مني ولم أكن أكبر منها.. تربيت معها في ذات الحي.. أعرف تاريخها وتاريخ أسرتها.. اخترتها من بين العشرات من اللاتي خطرن في مخيلتي عندما كنت مراهقاً متلهفاً على الزواج.. لكنها اليوم تبدو في عيني أكبر مني

بسنين.. يا الله.. هل يطول عمر الرجال ويقصر عمر النساء؟!.. لقد رأيتها البارحة تجفف شعرها فهالني مفرقها.. خف شعرها الغليظ الناعم وازداد بياضاً.. تحاول المسكينة أن تخفي ذلك بالأصباغ أو الحناء لكن دون فائدة.. هناك أيام تنسى ذلك، وما إن تقترب مني حتى أحس بأني أحد أبنائها.. أعوذ بالله.. ما هو حساب السنين في عمر النساء.. هل يكبرن بسرعة أم ماذا؟.. الشمس حارقة والحر شديد في هذا اليوم وقد تأخرت.. متى أصل إلى سيارتي.. لقد ركنتها بعيداً عن المنزل، والحي الصغير لا يتسع لكل هذه السيارات التي تتمدد طوال الليل كالحيوانات الخرافية..

آه.. سيارتي كالحة كزوجتي.. إنها أصغر منها بسنة واحدة فقط.. اشتريتها بعد ولادة «عائشة» بشهور.. لازلت أرى فيها سيارة صالحة للسير في الشوارع رغم مرور عشر سنوات.. «علي» و«أحمد» يكبران بسرعة.. و«عائشة» و«منيرة» تكبران بسرعة أكثر.. أما أمهم فقد أصبحت حياتي معها صعبة ومملة..

آه.. أخيراً وصلت إلى السيارة.. الطلّ يبللها.. لونها أبيض رغم أنها رمادية.. هكذا السيارات دائماً.. حتى النساء يتحولن جميعاً إلى البياض.. لقد كانت تحاول دائماً ألا تريني شعيراتها البيضاء بعد أن عرفت أني أمتعض منها.. لكن ماذا تفعل.. الزمن يحفر لنفسه الطريق حتى في الصخر فكيف في شَعر النساء؟!.. وكل شيء يسير في اتجاه هذا الزمن.. ما أضعفني

أمام تلك التجاعيد التي أراها يومياً أسفل جفنيها.. أليس من الغريب أني لا أشعر بتقدم العمر الذي أشعر به في زوجتي!!.. ليست التجاعيد فقط بل الحياة المملة والرتيبة.. والنكد اليومي.. بريق المرأة.. أنوثتها.. حنانها نحو الرجل لا نحو الأبناء وأبو الأبناء.. أنا اليوم لا أحتاج إلى حنان من زوجة تعاملني وكأني أحد أبنائها أو كأني أب لها.. آه.. أستغفر الله العظيم.. ليست هذه رجولتي ولا شهامتي التي عرفتني بها.. هاأنذا حين أتطلَّع في المرآة كل يوم لأعود إلى الوراء بسيارتي لأخرجها من هذا الزقاق لا أرى شعرة واحدة بيضاء.. لاتزال بي نضارة من شباب وقلبي يرجف بالحب.. قبل يومين انتهيت إلى قرار أكيد لا أدري إن كانت زوجتي قد فهمت بوضوح ما كنت أعنيه لها أم لا..

«- اسمعيني جيداً لقد حاولت إفهامكِ بأني مللت الحياة معكِ لكنك تزدادين خمولاً وتتعمدين استفزازي بنمط حياتك.. أخرُج من المنزل وأنتِ نائمة وأعود وأنتِ نائمة.. أخبريني في أي ساعة أعود وأجدكِ كما أنتِ عندما تزوجتكِ قبل عشر سنين.. لماذا تغيرتِ على هذا النحو؟.. لماذا لم يعد شعرك هو شعرك ووجهك هو وجهك.. وابتسامتكِ هي ابتسامتكِ ورقتك هي رقتك؟.. تدّعين بأني أحب المظاهر، أية مظاهر أحبها؟.. أنا أحب أن أعيش معكِ كما كنتِ في أيامنا الأولى.. لا أحب أن أعيش مع إمرأة تركض نحو الشيخوخة وكأنها تتمنى الحياة الأخرى..

- استغفر ربك يا رجل إنني أحاول جاهدة أن أكون لك كما تشتهي لكنك لا تقدّر معنى المسؤولية التي أعيشها مع أربعة أطفال في أعمار متقاربة.. لا تقدّر معاناتي مع متطلبات البيت.. أنت تفكر في رغباتك فقط..

- ماذا تعنين بهذا الكلام؟.. هل أنا مقصّر في واجباتي؟.. ألا ترين بأني أطحن الصخر من أجلك ومن أجل الحياة في هذا البيت؟.. والنتيجة لا شيء.. لا شيء.. لا أستمتع بالحياة مع زوجة.. لكن الغلطة ليست غلطتك.. بل هي غلطتي حين تزوجتكِ..

- هل كان زواجك مني غلطة؟؟

- نعم غلطة كبيرة لن أغفرها لنفسي.. كان ينبغي أن أتزوج....

- تتزوج؟.. تتزوج ماذا... أكمل.

- طبعاً سأكمل.. سأتزوج.. لقد قررت أن أتزوج ثانية..

- تتزوج.. لا أظنك تعني ما تقول»..

لماذا كانت تنظر إلى كلامي بعدم الجدية.. هل كنتُ أبدو غير جاد في قراري أم أنها تشك في رجولتي وقراراتي.. ليس مهماً الآن ماذا كانت تعني، عليها أن تواجه الصدمة بمفردها.. اليوم سأحدث «فاطمة» عن الزواج.. لقد عرفت هذه الفتاة معرفة جيدة وأحببتها.. تعمل معي في نفس الدائرة، وهي

أصغر مـني بثلاث عشـرة سنة.. فارق كبـير يجعلـني بالفـعل أمام زوجة لن تتغير أمامي ولن يحترق بريقها بتعب الحياة.. لا نريد أولاداً أكثر ممـا لدي.. سـأستمتـع بـالحيـاة معها.. ولـن أطلـق أم أولادي.. أحبـهـا وأحـب أولادهـا لـكـنـي أريـد الحيـاة مـع زوجـة جديدة.. مع حياة جديدة.. أنا اليوم أكثر شباباً من الأمس.

- «أرجوكِ يا فـاطمـة لا تـنظـري إلـيّ بوصفـي مسؤولاً، ورئيس شعبة.. أرجو أن تـعتبـريني قـريبـاً منكِ.. حـدثيـنـي بدون كـلـمة أستـاذ فلان.. أنـا معجب بكِ كثيراً ولا يـخجلـني أن أقـول لكِ بأني حلمتُ بكِ منذ يومين..

- حلمت.. خير!

- مؤكد أنـه خيـر.. الحلم بـواحـدة مثلـكِ يـا فاطمـة خير وألف خير..

- دع عنـك هـذا الـكـلام الآن، قـد يـسـمـعـونك فـيـكـون الـكـلام والإشاعات.

- ليـقولـوا ما يـقولـوا.. لديّ كلام كثيـر أريد أن أقـوله لـكِ.. غداً سـأحدثـكِ فـي مـوضـوع هـام وخـاص بـكِ أنت فـقـط.. هـل سمعتِ...».

اليـوم لابـد أن أفتـح معهـا مـوضـوع الـزواج، مؤكداً أنهـا لـن تـرفضـنـي ولـن تـتحـفظ عـلـى كوني مـتزوج ولـديّ أولاد.. هـنـاك كثيـرون يعيشـون ذات الظروف التـي أعيشهـا ويتزوجون ويمـضي

بهم الزمن.. ما أروع هذا الصباح.. أن يفكر الإنسان في الوقت وفيما يتخذ من قرارات جديدة خاصة بحياته هذا في حد ذاته يعطي معنى جديداً للحياة وللزمن.. هكذا ينبغي أن أطيل في عمري.. لابد أن أفكر في الحياة الجديدة.. أكثر ما يستفزني في الطريق إلي الوزارة مشهد السيارات التي يقودها رجال تجلس إلى جانبهم زوجاتهم.. كم أتمنى أن أكون من عداد هؤلاء.. المرأة حين تجلس بالقرب من زوجها الذي تحبه.. هذا ما أفتقده فعلاً.. أتمنى أن تركب معي إمرأة بكامل نواياها الحسنة وكامل نواياي الحسنة وأوصلها إلى عملها وأعيش ذلك الشعور بالارتباط والحب الذي لا يُفرّط فيه الطريق إلى الوزارة أو الطريق من الوزارة.. كم هي بعيدة عني هذه الزوجة المسكينة.. وما أكثر النساء في هذا الصباح.. إنهن كثيرات.. سياراتهن جميلة، ويقدنها بسرعة وبمهارة.. لا يكترثن بالرجال.. ولا يتطلعن لأحد.. كم مرة قلت لها تعلمي السياقة دون فائدة.. طلبت منها أن تعود إلى عملها الذي تركته منذ أربع سنوات دون فائدة أيضاً، هي هكذا تعود إلى الوراء دائماً.. تركض نحو الشيخوخة وأنا أبحث عنها في الطفولة.. كم كانت جميلة في تلك الأيام.. لقد كان الجميع يتطلع إليها وينتظر منها مجرد إشارة لكنها أحبتني وتعلّقت بي دون الجميع.. تقدم للزواج منها كثيرون.. أغنياء وموسرون ولكنها رضخت لي وحدي وأعلنت لأسرتها بكل جرأة أنها لا تريد الزواج من أحد غيري أنا.. هل يمكن أن أنسى هذا الموقف؟.. مسكينة أتُراها

كانت تصر منذ ذلك الوقت على المضي معي في حياة لم تكن تقدر نهايتها بالشكل الذي أقدره أنا الآن؟!.. أحبتني.. أهدتني شبابها.. منحتني الأبناء.. عائشة.. ما أجملها.. إنها تشبه أمها وتذكرني بأيام الطفولة.. أيامها الأولى التي كنتُ أنظر إليها بمشاعر مختلطة لم أعرف ما إذا كانت حباً أم دهشة أم سحراً.. كان لها سحرها الخاص بالفعل.. خطفت كل شيء بداخلي.. أجبرتني على أن أستسلم لحبها وأفكر وبسرعة في الزواج منها.. أمي تقول:

- «هذي مثل أختك يا يمة..

- لكنها ليست أختي.. هل تريدين أن أتزوج من غريبة لا أعرفها ولا تعرفينها إنها مكتوبة لي.. وأحبها.. وقد رفضت كثيرين من أجلي ولن أجد أوفى منها في حياتي»..

آه.. أيام مضت بعد تلك الأيام المتوترة التي وقفت أمي عقبة أمام زواجنا.. لكن كل شيء كان يمضي حسب ما هو مقدر، حتى أخوها الأكبر لم يستطع أن يفعل شيئاً ضد زواجنا.. كان يريد أن يزوجها من أحد الأغنياء، كان يخطط للثراء على حساب حبها.. مسكينة رفضت ما كان يخطط له ذلك الأخ وواجهت كل الظروف الصعبة من أجل أن تكون لي.. ما بالها الآن تغيرت.. آه لو لم تتغير.. لو لم تفقد ذلك الجمال.. ذلك السحر الذي لا أجده حتى الآن فيما أرى لدى الفتيات.. البيت لا يطاق بما هي عليه من بلاده وعدم اهتمام،

هـل هـو الإنجـاب الـذي غيّـرهـا وسـحق الـلحظـات الجميلـة فـي حياتي.. من يدري؟

يقولون إن الحمل والولادة لهما تـأثير كبير على الأعصاب والخلجات والدم وكل أعضاء الجسم.. هل هذا هو ذنبها.. أنها أنجبت لي الأطفال؟!.. ما أتعس ما أفكر فيه.. الأطفال الآن يستولون على كل وقتها من أجلي أنا كي أتفرغ للعمل والرزق والحياة.. تهتم بهم أكثر مما تهتم بي لأنهم يحتاجون بالفعل إلى مثل هذا الاهتمام أكثر مما أحتاج إليه أنا.. آه ما أتعس ما أفكر فيه.. هل انتهت كل المتع في الحياة مع هذه الزوجة بالفعل أم هي أوهام أتوهمها..! أحلام جديدة أتطلع إليها خارج الحياة التي قررتها لنفسي ولهذه المرأة التي نذرت نفسها لي ولأولادي منذ أكثر من عشر سنين..

هل هي الرغبة في مجرد إمرأة أخرى؟.. فاطمة تلك.. هل تحقق رغبتي أم أني أنظر إليها كمن ينظر إلى سراب؟،، لكني أخبرتها مراراً أن تتنبه لمشاعري ولحاجتي لها.. أحتاج إليها في لحظات دافئة.. وأدخل البيت وأنا في قمة الشوق إلى أيامها الجميلة.. وحين أفتِّش عنها في الغرفة أجدها غارقة في النوم.. هل يعقل أن يأخذ بها تعب البيت إلى هذا الحد.. وحين أقترب منها أجدها تهذي بأسماء الأولاد وكأنها في منامها تواصل حنينها إليهم.. ماذا تبقى لي إذاً!!؟.. وفي أي وقت أجدها ملكاً كاملاً لي؟.. كيف لي أن أخرج من هذه التعاسة؟.. الأهل لا يرضون بالتأكيد أن أتزوج ثانية وأحمّل حياتي أعباءً

جديدة وأترك المرأة الوفية والمضحية في مرارة اليأس والإحباط.. الأصدقاء بعضهم يقول إن الزوجة بعد عشر سنوات من الزواج تصبح أماً وأختاً.. وبعد عشرين سنة قد تصبح جدة.. لتكن كل ذلك.. هل سأفقد الحب حين تكون الزوجة أماً؟.. ألا يتضاعف الحب حينئذ وتصبح إمرأة البيت في مرحلة من مراحل العمر هي كل شيء بالنسبة لزوجها؟!.. أليست هذه هي فلسفة الحياة بين الرجل والمرأة بالفعل؟.. لقد تجاوزت الساعة السابعة الآن ولم أصل إلى مبنى الوزارة بعد.. الزحام شديد.. والسيارات تكتظ أمام هذه الإشارة الضوئية التي أصل بعدها إلى المبنى.. أغلب ما أرى داخل السيارات نساء وأطفال.. هل تغيّر العالم في هذه اللحظة بالذات، أين الآباء عن كل هؤلاء الأطفال.. حتى الآن لم أر رجلاً مع أطفال.. ما بال عيني لا تقع إلا على الظلام الخاص بي.. عندما أصل إلى مبنى الوزارة قد يتغير كل شيء.. ستبدأ حياة جديدة.. الغريب أنها اليوم لم تجلس معي على الإفطار.. لقد أعدت الأولاد للمدرسة ثم اختفت، عادت إلى غرفتها.. فكّرت في أن أعود إليها وأنظر في وجهها قبل الخروج ولكني خفت من ضعفي وخرجت.. هاهو وجهها يعود إليّ.. لا أتذكرها الآن كما رأيتها البارحة بكل ما هي عليه من تعب وإرهاق، وإنما أتذكرها منذ تلك الأيام الأولى عندما كان وجهها يطل منه سحر غريب دون مكياج وأصباغ التجميل التي تغطي وجوه بنات هذه الأيام.. أتذكرها بذلك الضوء الغريب.. كيف تناسيت ذلك؟!.. ياالله هل

يُعقل أن يكون لإحدى البنات على هذه الأرض وجه مثل وجهها؟؟.

إنني لا ألتفت على أي فتاة إلا وهي متخفية وراء أصباغ التجميل.. إمرأتي وحدها لا تفعل ذلك.. لم تدخل صالونات التجميل ولم أعوّدها على ذلك.. لا تجد من الوقت ما يكفي لأن تجرّب أنواع الكريمات الجديدة وماركات العطور والرتوش.. حياتها ليست كذلك بينما أطالب منها ما هو ليس من حياتها.. ما أتعسني إذاً.. أية حماقة كنت سأرتكب وأنا أصعد هذا السلم إلى مكتبي؟.. قبل عشر سنين كانت تلك المرأة تترك أهلها وكل الذين تكالبوا على الزواج منها من أجلي وتهرب معي أمام حديث الناس وإشاعاتهم.. نختفي أنا وهي شهراً كاملاً دون أن نسافر.. تتزوجني رغماً عن أنف أخيها وأبيها بينما أنا في هذه اللحظات أصعد السلم نحو قرار أحمق.. هل أجرؤ بعد لحظات على أن أنظر في وجه «فاطمة» وأعرض عليها الزواج.. مستحيل أن يحدث ذلك.. سأعود مرة ثانية إلى البيت.. سيؤخرني ذلك عن العمل نصف ساعة أو ساعة أو ساعتين لا يهم.. المهم هو أن أتطلع من جديد إلى ذلك السحر الخاص في وجه امرأتي.. إني على يقين بأني منذ الآن لن أفقد ذلك السحر.. لن أفقده أبداً..

المحرق 1966



سـعـد الـعـتـيـق

من مواليد 1950 (السعودية)، نشر عدداً من القصص في الصحف، مجموعته الأولى تحت الطبع.

المتسوّلون

العجائز الجالسون يستندون ظل الحائط، وسيقانهم ترتشف أشعة الشمس، بعضهم يضحك، وبعضهم فاغرٌ فاه، وهي تمد لي يداً يشع منها الدفء، تتطوَّح منه قنينة بدأت تفقد نعومة ملمسها.. تسألني عيناها عن حاجتي للماء فأدَّعي الارتواء!!

كيف عرفت حاجتي للماء؟ وهل عرفت أن عبثي في جيبي كان بلا جدى؟ أحسبها فهمت لو أن ثوبي خلا من جيبي، لأصبح دالاً عليَّ، وعلى قياسي!!

ألم أكن أبحث عنها؟ أبحث عمَّن أتقاسم معه ولو أقلَّ

الحديث؟ فلماذا تـركتها تمـضـي؟! لماذا بعـدما غادرَت، أحسـست بفداحة خسارتي، فهِمْت على وجهي أبحث عنها؟!

سألتني الطرقات:

ألـم تـكن بـالمواصـفات التـي تحلم بهـا؟... قـرصَت الحـاجـة وجنتيها بالحيـاء فأزهرتا، وعضَّت البـراءة على شفـتها السفـلية، فأدمتها، وتركت شفتها الأخرى تبتسم.. عـن أي أنثى إن لم تكن هي، كنت تبحث وتسأل؟!

أيها المتسول: أين هي الآن بعدما التهمتها المسافات؟!

رفعت للطرقات رأسي أنتصر لهزيمتي:

– ألم تكن تتسوَّل؟!

قهقهت في وجهي ساخرة:

– ومَنْ أنت؟ ألست متسولاً مثلها أيها الأرعن؟

وقـفـت أمـام لـوح زجـاجـي، فـإذا بـي ألحـظ أن ثـيـابـي بـين المتسـولين كـانت أكثر اتسـاخاً .. وأجـزم أن جيـوبي أكثر نـظـافـة! وأن حاجتي إليها أكبر من حاجتها إليّ!!

يالغبائي.. أين أجدها الآن؟؟

وسألت الطرقات:

تتسـوَّل مـاذا؟! أذكـر أن ثيـابهـا بـيضـاء نقـيـة، وأن كـفَّـيهـا

منقوشتان بالحناء.. فأي مساعدة كانت تريد؟! لا أحسبها تحتاج المأوى، أو ثمن الخبز!!

ثم عدت لأسأل العجائز، وقد شرعوا في سحب سيقانهم، بعدما تلاشى الظل:

- أنتم أكثر خبرة بها من الطرقات، فقد مرت بكم كثيراً، وربما ألجأتها حرارة الشمس لتأخذ قسطاً من الراحة بجواركم، فما الذي في ظنكم تحتاجه؟ وما الذي تتوقعون أن باستطاعتي تقديمه لها؟

قال أحدهم وهو يضحك:

- أظنها تعبت من المشي لوحدها، وملَّت وهي تستند إلى حائط.

ثم راح يكمل ضحكته.. فعرفت أنه لن يعي ما سأقوله له..

فقلت للفاغرين أفواههم:

- ربما عادت لظل آتٍ.. قولوا لها إنْ هي عادت: لا تمدي يدك إلى مثل هؤلاءٍ، ولا تسأليهم عن حاجتهم للماء.. ليس باستطاعتهم أن يعلنوا عن ظمئهم، أو يعدوك بشيء!!



منصور المهوس

(السعودية، بريدة)، 1973م. أصدر روايته الأولى الموسومة بـ (الشمس تنام في الظهيرة) عن دار العبيكان، أصدر مجموعته القصصية الأولى (العنكبوت) عن نادي القصيم الأدبي 1424.

حبل لغسيل النص

إهداء إلى المختلف/ جبير المليحان

شكَّلْتُه على الورق جزءاً جزءاً، منعطفاً منعطفاً، أنسجة وشرايين وأحاسيس، ثم نثرته على أرضية مكتبي حتى استقام واقفاً يتلو نشيده الجديد، أذنتُ له أن يختار مصيره، مذكراً له بأن نهاية مصيره ستكون في نهاية النص، هزَّ رأسه بحياد وقال: أنت استنبتني لأعيش بلا جذور فماذا تعتقد أن أجترح بعد؟!. ثم أخذ يُحكم الحبل على رقبة مروحة سقف مكتبي، تاركاً طرفه الآخر يتدلى، ثم سحب الكرسي من وراء المكتب وقرَّبه أسفل الحبل. التفت إليَّ: طبعاً لأمارس المغادرة انتحاراً،

لكن ليس الآن، بل في نهاية النص كما اتفقنا؛ حتى أمنحك فكرة متفردة تتوج نصك بوهج جديد. ابتسمت بغيظ مفاجئ لفرط ثقته بأنه هو المسيطر داخل النص، نسي أني أنا الكاتب والراوي العليم بما تقدم من أمره، وما تأخر، وإن تقمَّص ظِل غيمة يُودِّعه غيري، وإن عاد فلن يستقبله سواي!. قلت بنزق: اسكت بس، صحيح أنا استنبتك بلا جذور لكني صنعت لك جسداً في عمق روح ينتظرك.

لم يكترث لأمري وقال: أعلم أن هذه المغادرة تجرح كثيرين لم أعتد على جرحهم ولو على حساب مزاجي وظروفي؛ لذا فكرت بأن أستنبت لي أظافر حادة لتقشِّر قناعي عن جلدة وجهي قبل أن يقشِّره مغسِّل الموتى. هززت القلم في وجهه أذكِّره بأني أنا الحاكم بأمر الكلمات هنا وليس هو، وقلت له ساخراً: إن رغبت في المغادرة حقاً فاصطحب معك شيطاني.

قال برجاء: أقترح عليك أن تمنحني مساحة ممتدة في نصك لأوجه رسائل لهؤلاء العزيزين جداً عليَّ:

اكتب لزوجتي وأولادي: عناء وجودكم في حياتي يفوق بهجة حضوركم، فعذراً. واكتب إميبلاً لحبيبتي. لكنه توقف ثم سحب الكرسي وأرجعه لمكانه الأول وراء المكتب وجلس عليه. ماذا يفعل هذا المجنون! إنه يفتح إيميلي ويكتب رسالة لحبيبتي: منذ أن نسجني صوتك بحريره ثم باح لي: في قعر المحيط، داخل فقاقيع الرغبة لي جسد لك، كم لي معك غدٍ وأبدٍ. منذ

ذلك وأنا أتهجا النذْر، ولا أتقن سوى إطفاء مصابيحي كل غسق وأتذكرك، لكن غيابك القسري عذبني فسمحت لأخرى بأن تخترقني فاعذريني، ثم ضغط على (Delete) لحذف كل رسائلها. صرخت به: يا غبي ماذا فعلت؟! لابد أن أُلغيك، لابد أن أخرجك من النص فأنت خطرٌ عليّ. ضحك بألم: يا صاحبي صحيح أنت استنبتني في نصك، لكنك علمتني كيف أصنع زجاج ندمي من خيبات رمل الشاطئ.

شهقت: أنت ورطة والله! ثم سحبت ورقة النص أريد تمزيقها، فاستلها مني: خلاص خرج الأمر عن السيطرة، أرجوك دعني أكمل رسائلي. ثم فرد الورقة أمامي وهو يمسح على رأسي برجاء متبتل. (اكتويت بتلميحه بأني أرغب بأن أكون هو ذاته، وليس مجرد كاتب نص مستقل وخالق شخصية). أرجوك أيها الراوي اكتب لهذه الأخيرة: سأخرج منك بالمعروف كما دخلت معك بالمعروف، أنت شهية جداً لكنَّ هذا لا يكفي، كما أن بقائي معك لا يكفيكِ، سنظل أصدقاء نمشي على جداول الطاولات وياسمين الوجع اليانع.

اضطرب حبر قلمي في قصبته وهمست: والله خطير أنت، من أين بزغت عليّ؟!!

واكتب لرئيس تحرير الجريدة التي أتعاون معها: عذراً، فقد أردت بالتواصل معكم استعراض قدراتي الفكرية والإبداعية على مربعات بساط المبدأ والرؤية النضالية الوطنية،

مجـرد حضور واسم متواجد في المشهد الثقافي، ومـآرب أخرى أنت لا تعلمها الله يعلمها، ولأني استبطـأت الوصول إلى ما أريد فقد تعبت، وها أنا أغادر، ملحوظة: إن أردت نشـر هذه الرسالة فلا أمانع، لكن لا تُشر إلى تاريخ وصولها إليك.

واكتب لأمي وأبي وهما في قبـريهما بأن لا يسمعا أي إشاعة عن انتحاري؛ لأني أريد أن أقدم إليهما مجللاً بالبياض، انتظراني وحسب.

واكتب لرذاذ المطر: إن كنت صادقاً في ولائك فالموعد ثرى قبري. لم أوص أحداً بوضع علامة على قبري، فهل أنت تفعل؟

(اكتب، اكتب. غبي، يعتقد بتكرار كتابتها سأسمح له بالانتحار في نهاية النص، قلت له إن القلم بيدي أنا وليس بيده لكنه مخلوق متمرد). رفعت رأسي إليه: اسمع عندما أكتب النص سأعيد صياغة هذه اللازمة المتكررة «اكتب، اكتب» بطريقة أخرى.

تمطى إحساسه أمامي متجاهلاً فكرتي وقال: رغبة المغادرة تشعرني بخوف شاسع وبؤس فظيع، رغبة تجعلني أسير بين الملائكة والشياطين، أتلمَّس المغفرة من هؤلاء وأمد يدي لهؤلاء، وجروحي القديمة الجامحة تصغي للذات لا تنتهي «ويحي أنا الإنسان الشقي، من ينقذني من جسد هذا الموت». تململت: ذكرتني ببعض النصوص التي تتحدث عن الموت. رفع رأسه وهو يعيد الكرسي تحت الحبل: أنا أفضل من أبطال

بعض النصوص لأنهم لم يستطيعوا أن يتوحدوا جسدياً مع الموت، أما أنا فسأمنحك تميزاً بذهابي إليه بنفسي. قلت له لأربك ثقته: اصمت، أما علمت أن فكرة البحث عن الموت فكرة مكرورة! موضة بين الكتاب والكاتبات تشتعل حيناً وتخبو حيناً آخر، يعني اختيارك لفكرة البحث عن الموت ليست جديدة. حدَّق فيّ: قصدك أن نصوص هؤلاء موضة وليس شعوراً حقيقياً. أنزلت عيني نحو ورقتي وكتبت: (مَنْ يهمه أمري بحق؟؟!!). تحسس الحبل بيده المعروقة نافرة الهواء وأكمل: ظِلِّي؟! هو إنسان أيضاً، سينتصب من بعدي ويمشي، ثم يطير، تتبعه أشواك أفكاري وتضاريس ظنوني يحرضها غياب الحبيبة، وهي ربما تخضِّب وحدتها بابتسامة شاردة تجترح لها حاضراً عقيماً، وحزناً لذيذاً. سحبت الحبل من يده ودفعت الكرسي فاستدار دورة كاملة، فدفعني بقوة أوقعتني، هنا شعرت بتمرده الحقيقي عليَّ وأنه سيخرج عن سيطرتي، لاحظ هو تحفزي ونيتي بعمل شيء حاسم فقال وهو يوازن مكان الكرسي أسفل الحبل: إن كنت صادقاً في عدم موافقتك على مغادرتي بهذه الطريقة فلا تحوِّل هذه الحكاية إلى عمل كتابي ثم تنشره هنا أو هناك، لا تصنع منها عاشقة لا تغفو ولا تصحو إلا على رغبة فيك لا تنقطع، واكتف بإيصال رسائلي إلى أصحابها وحسب، اسحب فكرة النشر واسحب فكرة الانتحار، ماذا قلت؟. صمت مذهولاً بقدرته على التحرك، وصلتني من صالة المنزل أصوات لعب ولدي. عندما تأخرت عليه في الجواب حمل جسده فوق

الكرسي ورنا إلى الحبل بابتهال، وهم بإدخال رقبته في دائرة الحبل. أصابتني قشعريرة الموت، تذكرت كم أنا قوي في الظلام ومتخاذل في النور فصرخت وأنا أدفعه من فوق الكرسي: لن أنهي النص أبداً، إن كنت تريد الانتحار فقم به خارج النص.

خرجت من المكتب والخوف يحبس غربان الموت في باحة إحساسي، دافعاً بي لأواصل الصراخ: لن أنهي النص، لن أنهي النص.

صوت اصطدامي بولديٍّ له شروخ في سيراميك الصالة.

12/10/2005م



عقيلة
آل حريز

(السعودية، المنطقة الشرقية) ، كاتبة وأديبة صحفية، نشرت لها مقالات وقصص وخواطر في عدد من المواقع الأدبية والثقافية والمحلية، لها مجموعة قصصية بعنوان (لا تمدنّ عينيك) ، لها مجموعة قصصية أخرى تحت الطبع.

أمنيات حافية

ما أبسط الأحلام حين تكون مجردة من الأمور المعقدة خاصة حين تنفض عنا غبار الأشياء التي تعلق بنا وتعيد مسح نفوسنا بشيء من الراحة تمنحنا إياها للحظات.. هذا أفضل من تسول بعض الآذان التي لا تجيد الاستماع لك.. منذ زمن لم أصنع شيء ما لنفسي.. شيء خاص بي يستهويني ويعبر عن رغبتي الحقيقية.. آكل وأشرب وأتنفس لأعيش وقد أنجز عملاً ما وبشكل جيد يرضي من حولي.. لكني بالرغم من كل ذلك لم أشعر بالمرح ولم أسمع صوت ضحكاتي تفرقع كعادتها في الهواء.. لم أقف بقرب المرآة منذ مدة طويلة لألحظ ما طرأ على شكلي من تغيرات جديدة.. من المدهش حقاً أن نتأمل

أنفسنا وكأننا نتعرف إلى شخص ما مختلف نراه لأول مرة.. أشعر الآن بالملل لا شيء يجبرني على التفاعل مع الأحداث من حولي.. تبدو الأمور باهتة تماماً وخالية من الألوان.

تأملت قدميَّ وهما خارجتان من تحت الغطاء الذي يلفني فوق السرير.. حركتهما قليلاً لأتأكد من وجودهما الفعلي وابتسمت لشكل أصابعي التي تبدو كسرب مضحك من البط الصغير وكأنها ربطت جميعاً بحبل واحد.. لم أشعر أني قد استخدمتها من قبل أو مشيت على أطرافهما حافية هكذا مباشرة فوق التراب.. أحسست برغبة ملحة لدغدغتها كما شعرت برغبة أخرى للركض بهما.. للجري.. للسباق.. للعبث بالرمال والبحر والهواء.

ترى.. ماذا أريد أن أصنع الآن لنفسي في هذه اللحظات النادرة التي تزداد فيها مساحة الأمنيات حين تضيق مساحة الواقع.. ربما أريد أن أسترخي لأتنفس أو أقرأ كتاب.. أو لعلني أنام دون تفكير في أمر ما ينتظرني في الغد.. وقد أعبث قليلاً مع الأطفال وأشاكسهم.. وربما أذهب للبحر لقد اشتقت له.. أستلقي على الأرض أرسم قطع الغيوم كما أحب في السماء.. مشاريع كثيرة كنت أرغب في القيام بها وأجلتها طويلاً الفترة الماضية.. والآن فقط أرغب في شيء واحد.. شيء لم أفعله منذ مدة طويلة لا البحر ولا الغيوم ولا السماء ولا الاسترخاء أو النوم.. أبسط من كل هؤلاء جميعاً.. نعم أن أملأ رئتي بالهواء.. هواء بارد بلا قيود.

حملتني خيالاتي بسرعة فوقها فذهبت للبحر أبحث فيه عن قراءة ما.. أردت أن أغفو هناك.. كان عميقاً ومهيباً ووسطه كانت الشمس ساكنة ربما كانت تريد أن تغفو هي الأخرى.. نبهتها بأفكاري.. حدثتها طويلاً لكنها غابت وتركتني بدأت تذوب.. تتلاشى وسط المياه وتختفي.. لامست عيناي صفحات المياه فبدا لي غزيراً موحشاً ينذرني بالخطر.. ارتعشت أوصالي خفت أن يبتلعني فتراجعت للوراء أنشد الأمان.. تعثرت بحكاياتي المبعثرة فوق الرمال.. وقفت لأجمعها لكني لم أحسن شيئاً.. وهنا مجموعة أطفال يجمعون الأصداف عرضت عليهم المساعدة فرفضوا.. قالوا بأنهم لا يحبون مشاركة الكبار في لعبهم.. ابتسمت ونفضت كفي من بقايا الرمال العالقة بهما وكنت أقضم في داخلي بعض الأمنيات وأحلم أن أعود غداً لأسبقهم في جمع الأصداف.. رحلة جميلة لا تكلف شيئاً غير الانطلاق والعفوية في الخيال.

كنت لاأزال مستلقية على السرير أعبث بأفكاري هذه وصغيرة أختي تلهو بقربي بفقاقيع الصابون تعالجها بنفخاتها الصغيرة.. تفلح مرة وتخفق مرات عدة وقد ينسكب منها شيئاً على ثيابها.. سولت لي نفسي أمراً انقضت عليها لآخذها لكنها رفضت.. الأطفال عادة لا يتخلون عن أشياءهم بسهولة.. ووجدتني بكل همة أقايضها ببديل آخر اجتهدت كثيراً في الحصول على رضاها.. لم أفلح أبداً.. لكن معركتي هذه أسفرت في النهاية عن انتصاري المغصوب بنظراتها المترددة

واضطررت للتخلي لقاءه عن شيء من المال وبعض الحلوى ودمية أثيرة من الفرو كنت أمتلكها..

وبحصولي أخيراً على بقايا علبة الفقاقيع وانصرافها غير الراضي عني تماماً بالدمية الجديدة ومعلقاتها.. تقافزت سعادتي في وجهي وعدت بخيالات جديدة وكانت أمنياتي تقف في وسطها.. وبدوت وكأني أمتلك كنزاً أشده في يدي بإحكام.. أمسكت بالفقاقيع واتجهت صوب النافذة.. رحت أنفخها في الهواء بشيء من المرح الطفولي العابث.. وراحت هي تتكور بأنفاسي فيها وتنتفخ عاكسة للضوء اللامع ثم بدأت تطير في الهواء وتحلق معها أمنياتي بعيداً بسعادة غامرة.. ذكرتني بسندريلا وحذائها وبائعة الكبريت وأعوادها وبنت السلطات وقصص السندباد وياسمينة وعلاء الدين والمصباح السحري.. رحلت بعالمي للحظات معهم.. كم تمنيت لو كنت ماأزال طفلة تلهو بمرح وتعبث بباقي الأشياء الصغيرة وتصنع منها عالم خاص بها وحدها.. طفلة بريئة لا تحمل شيئاً من ثقل الأمور في صدرها ولا تخشى من السير حافية بأمنياتها.

صوت ما كان يناديني.. يستوقفني.. ينزلني من وسط الغيمات البيضاء التي كنت أحلق فوقها عالياً.. ابنة أخي الصغيرة بدأت تبكي وتطالبني بإعادة فقاقيعها فقد ملأت البيت بالصراخ.. حين أعدتها لها كنت أراقب قدمي التي كانت لاتزال حافية وباقي من أمنيات عابرة تترسم في مخيلتي ثم تختفي.

12-2-2006م

سمير مرتضى

لـه الـعـديـد مـن الأعـمـال القصصية المنشورة.

عشر قصص قصيرة جداً

1

قبـل الـزواج بـسـنـوات.. كنـت أقف أمـام المرآة لاقتـلاع أي شعرة بيضـاء.. بعـد الـزواج بسنـوات أصبـحـت أقف أمام المـرآة لأسحق أي شعرة.. سوداء..!!

2

خرجت مـن بيتي ذاك الصباح وأنا أحمل سعادة الكون إلى أن ركبت الحـافلـة.. جلس بجـواري رجـل أخذ يـدخن بـشـراهـة.. صفعنـي علـى وجهي بدخـانه.. بصـق فـي الأرض.. أخـذ يشـتم

الدنيـا وسكانها.. غادر الحـافلة بعد أن لكـزني في كتفي.. بقيت مكاني أحاول إحياء صباحي الجريح.

3

كتبت رسـالتي بدمع عيني.. حمـلتها إلى حفار القبور.. قلت له: أرجو أن توصلها إليها..

4

استـغـرب الـطبيب هـذا الارتـفـاع الـكبيـر فـي ضـغـط الـدم عندي.. سـألني ببـلاهة عن السبـب؟ فتحت نافـذة عيادته المطلة على الشارع.. قلت: ألا يكفي هذا سبباً؟؟

5

سـألنـي الطبيب: هـل آلامك تمنعك مـن الكلام؟ قلت: مـنعي من الكلام هو سبب آلامي..!!

6

أوصوه قبل سفرهـم برعاية شجرة عتيقة.. ولكنه أهملها.. يبسـت أوراقهـا وأغـصانـها.. مـر ذات يوم بجـوارهـا فهـوت فوقـه فقتلته..

7

قررت أن أنـتحـر ذات اليـوم.. فـنـمت عـلى الـقضـبان.. مـرت

ساعة وساعتان وثلاثة دون أن يمر أي قطار.. مر بي أحدهم وقال لي: كم أنت محظوظ.. عمال سكك الحديد أضربوا عن العمل ليتمتع مثلك بجمال النوم هنا..

8

رميت أناملي على «كيبورد الكمبيوتر» أريد أن أكتب.. فجأة سمعت بكاءً صامتاً من القلم المدفون في الأدراج..

9

دفن المهرج ابنه الوحيد ثم صعد إلى المسرح.. ضحك الجمهور.. نفض المهرج يديه من التراب.. ضحك الجمهور أكثر.. انفجر المهرج باكياً.. تعالت الضحكات في كل مكان.. سقط المهرج ميتاً على المسرح.. وقف الجمهور يصفق بحرارة..

10

صافحه الوزير وهو يقدم له شهادة تقدير ودرعاً تذكارياً وقال له: أتمنى لك حياة جديدة مفعمة بالنجاح.. خرج الرجل من الحفل ليبيع الدرع في سوق الخردة ويشتري بثمنه عشاء لأطفاله.



هـــــــدى المـعـــجـــل

كاتبة وقاصة من السعودية، صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان: بقعة حمراء 2005، كما نشرت عدداً من قصصها في الصحافة المحلية، بالإضافة لكتابات أخرى.

أي السحب أمي؟!

حينما رضعت سحابة ظننت كل السحب أمهات لي!! فامتطيت ظهر إحداهن، وتوسدت حضن الأخرى، ولثمت صدر أكثرهن امتلاء.. ونمت.

لم تكن خمس رضعات مشبعات..!! بل كانت خمساً وخمسين.

أمي تقول إنها مئة رضعة مشبعة بدليل نهر اللبن الممتد من فمي حتى السرة.

أمضيت حولين كاملين أعب من ضفة النهر فوق السرة عن اليمين ولم أرو.. فنوت أمي فطامي وبكيت..!!

لم تصرّح لي بنية الفطام.. بل أدركت ذلك حينما عزلتني عن أمهاتي السحب في غرفة قزحية الألوان.. سداسية الشكل.. بسقف سماوي متموج.. وإضاءة خافتة لا تمكنني من رؤية إبهامي الأيسر المدبب.. ذي الظفر النافر لأرضعه، ريثما تستدل على مكاني سحابة ذات صدر ممتلئ بحلمتين نافرتين تلقمني إحداهن هذا العام كله.. وأدّخر الحلمة الأخرى للعام القادم.

مضى شهر.. وتبعه آخر ولم أر سحابة.. وحدها أمي تطعمني وتسقيني كل صباح ومساء.. فواكه.. وخضروات.. وغداء.. وعشاء.. وتسقيني عصيراً.. وماء.. وشاياً أخضر!! فأبقيه في المنتصف ما بين البلعوم والمعدة.. وبمجرد خروجها أتقيأه متعمدة.

توالت الشهور وبنيتي آخذة في الضعف حتى اكتسب وجهي لون قشر الموز.. واستدارت الرمانة وندوبها.. واعترى ريقي الجفاف فاخشوشن صوتي كمن هرأت حباله السجائر الكوبية.. والشراب المستورد.

تعجبت والدتي من ندرة ذهابي لدورة المياه لقضاء الحاجة.. وارتابت من خشونة صوتي الطفولي الأنثوي.. وضعف بنيتي.. وشحوب وجهي.. فظنت أن سوءاً اعترى معدتي وأمعائي فقررت عرضي على طبيب أطفال مختص.

قرأت ذلك في عينيها القلقتين.. وفي صوتها المرتجف..

وتكرار قيامها وجلوسها دون غرضٍ ما.. وقياس حرارتي.. وجس نبضي.

هيأتني لزيارة الطبيب بوضعي في حوض السباحة المربع القابع في الزاوية المقابلة لباب دورة مياه غرفة نومها.. بدأت برفق في سكب بعض من الماء المنعش العذب على جسدي الغض الصغير.. وضعت على شعري قطرات من شامبو جونسن آند جونسن، ثم فركته من عدة جهات وحرصت على عدم وصول الشامبو إلى عيني بسؤالها المتكرر لي:

- هل آلم الشامبو عينيك؟

وأجيبها بالنفي.

استدنت صابون جسم سائل برائحة الفراولة ولونها من منتجات [أفون] ودعكت به ظهري.. وصدري.. وأسفل فكي.. وحول رقبتي.. وتحت إبطي.. وذراعي الأيمن ثم الأيسر.. وساقي الأيمن ثم الأيسر كذلك.. وقدمي.. ومؤخرتي.. ولكن برفق ولم تطل مدة دعكها!!

عادت في سكب الماء الدافئ العذب مرة أخرى على جسدي لشطفه من الصابون.. وقد وددت لو أنها لم تشطفه لنفاذ رائحته الجميلة الأخاذة.. ولكنها فعلت!!

حملتني أمي بحنوٍّ ورفق بين ذراعيها من حوض السباحة

إلـى صـدرهـا فـاصـطـدم صـدري بـأضـلـع كـانـت خـلـف ثـديـين مكتنزين استؤصلا قبل عامين عن مرض عضال أصيبا به.

حاولت تحسس مكان الثديين.. وما تبقى من الثدي الأيمن وفشلت.. يبدو أنها عبأت حاملة الصدر بقطن، بيد أنه لم يمنع صدري من الاصطدام بالأضلع المائلة.

لفتني بالمنشفة.. وغطتني من رأسي حتى قدمي باستثناء وجهي.. وفتحتي أنفي.. نثرت على جسدي ذرات من بودرة التلك.. ثم قالت:

- أرني كيف ترتدين ملابسك الداخلية.

لا أدري لماذا لم تلبسني إياها!!

استدنت فستاناً كانت قد اشترته لي في عيد الأضحى المنصرم ولم أرتده لصغر مقاسه!!

أتى الفستان وفق جسدي ومناسباً عليه..!!

سرحت شعري الحلزوني، ثم سكبت في يدها قطرات من الجل وصففت به شعري المجعد.. ثم فرقت خصلاته بأطراف أصابعها.. سبقتها في أخذ قارورة مسك صغيرة اشترتها من [زهور الريف] ووضعت مسحة منه خلف أذني اليمنى فاليسرى.. وحول عنقي أقلدها في طريقة وضعها للعطر.. فاحتضنتني بعنف ملهوف.. وقبلتني بحرارة مشتعلة وهي

تضغط بصدرها المحشو قطناً!! على صدري.. ضحكت ضحك طفلة نهش الجوع أمعاءها.. والتحم جدار معدتها.

ارتديت حذائي الأسود المخملي.. فرأيتها تنظر إلى حذائي.. وتبتسم..!!

ما مناسبة الابتسام الآن..!! «قلت في نفسي»..

نظرت لحذائي فوجدت أني لم أرتد الجوربين فضحكت وهي ضحك طفلين معاً.. وعدونا فسبقنا ظلنا «كما شدت أم كلثوم».

ارتديت جوربيّ الأبيضين.. ثم حذائي وخرجت معها من غرفتي القزحية الألوان.. السداسية الشكل.. بسقفها السماوي حيث الحياة البكر في الخارج.. حيث الغذاء.. حيث الرواء.. وحيث سحب شامخة للأعلى أتوق لرؤيتهن وللثم أثدائهن والعبٍّ منها ثدياً ثدياً.

مع أول خطوة خطتها قدماي خارج غرفتي السجن.. وخارج بوابة منزلنا الكبير تعثر قدمي الأيسر ثم الأيمن بعدة أثداء مترهلة تساقطت أرضاً لسحب كانت أمهات لي فوقعت فوقها ليقع فمي على حلمة ثدي نفر من الجفاف.



عبد الناصر

كاتب وقاص من السعودية، نشر عدداً من قصصه القصيرة في الصحافة المحلية، وله مشاركات أخرى في مجال الترجمة والمقالة.

الهزيمة

يلبس بذلة رصاصية تمر عليها خطوطاً بيضاء خفيفة جداً وربطة عنق، ولفافة حمراء تحيط بالرقبة وتتدلى فوق الصدر، تقول لك هذه الهيئة بأنها بقايا هندام رجل أحب الأناقة يوماً ما. فخذ رجله اليمنى استراح فوق ركبته وبعض من فخذ رجله اليسرى، يأخذ رشفة من فنجان القهوة التركية ويتبعها بنفس عميق من سيجارة اختفى وهج رأسها بين الرماد المتجمع كما بيوت النمل. كلما سحب نفساً من تلك السيجارة نفذ احمرار الجمرة من خلال الرماد وكأنها تستمد وهجها من احمرار دم قلبه المتدفق قلقاً، كان بيننا موعد للقاء في هذا المقهى المغترب

مثل رواده، الغريب يبحث دائماً عن الغريب في بلاد الضباب والأمطار والخضرة الطافحة فوق وجه الكون.

كنت أرقبه عن قرب، أرقب حركاته، سكناته، تأملاته. دار بنا مركب الحديث شرقاً وغرباً، موطناً ومهجراً ورسا عند الهم الشخصي بشكل عفوي أثارته ملاحظته، وربما حديثه مع نفسه أو تفكيره بشكل مسموع أثناء حضوري. قال: هل تعرف يا أخي بأنني هزمت نفسي!! ماذا تقصد (هكذا سألته)؟

استرسل وهو يعيد فنجان القهوة على الطاولة: حين تحب شيئاً فهو يهزمك في بعض الأحيان. أنت حين تحب فتاة بشكل حقيقي ولا تستطيع الارتباط بها لأسباب اجتماعية أو طبقية أو ما شابه ذلك، فإن هذا الحب الفاشل قد يدخل الهزيمة إلى نفسك مدى الحياة، ولكنها قد تكون هزيمة إيجابية (كما يقول الساسة)، ولكن المصيبة هي في أن تنال ما تحب، ويتحول هذا الحب إلى هزيمة تعيش معك في أحلام اليقظة وأحلام النوم.

وهل هزمك الحب أنت؟ (سألته)

نعم، كان السجان يعرف هذه الحقيقة أكثر مني. قال لي اعترف بما لديك فقلت له بأنني ليس لدي ما أعترف به. نادى على أحد الجنود وأمره بحراسة الزنزانة (تجاوزاً أسميها زنزانة فهي لم تتجاوز مساحة السرير الصغير الذي أنام عليه). وقال لي: عندما يكون لديك شيئاً تقوله قل للحارس أن يناديني، وابتسم وتركني. كنت أراه يمر كل صباح من أمام الزنزانة

متجهاً إلـى مكان ما ويعود خارجاً ويكرر ذلـك عدة مرات في كل يوم. لـم يكـن ليلتفت إليّ أو يسألـني، لا هـو ولا غيـره، أي سؤال بتـاتاً. مـر الـيوم الأول والـثانـي وانـتهـى الأسـبوع الأول والـثانـي وانتهى الشهر والشهرين.

لـقـد تحـول الـسـجـان فـي بـلادنـا إلـى اسـتـخـدام تكـتيـك المناضلين وأصحاب القضايا الوطنية، إنه الصبر والتجاهل التام إلـى درجـة الاحـتـقـار. كـانـوا فـي المـاضـي يـقـدمـون لـك الـوجـبـة المطلوبـة ساخنـة اعتمـاداً على وقت وصولـك لـدى مضـافـاتهـم، فـإمـا إفـطـاراً أو غـذاء أو عشـاءً وإن لـم يكـن فـوجبـة خفـيـفـة خاصة. وكانت هذه حالة تخلق لديك نوعاً من التحدي والإرادة بشكل لا تدرك بأنهـا كانت موجودة بـداخلك أبداً. نـعم، تتلبسك روح أخرى هي ربمـا عصـارة لحياة مـن قـرأت وسمعـت وعرفت عنهم وهـم يواجهون ما تواجهـه في تلك اللحظـات الحرجة. هذا أول سلاح يسلبه منك سجانك هذه الأيام.

لقد بـدأت أفقد الإحساس بالـزمن وفقدت تمييـز الأصوات والألـوان وبـدأت هذه الأجـواء بـإحـداث فـراغـات لأسـئـلـة محـيـرة ومخيفة. إلى متى سوف يداوم هـو ثمان ساعات ويشرب خلالها الـشـاي ويـتـصـفـح الجـرائـد ويـسـمـع آخـر الـنـكـات الجـنـسـيـة والسياسية، وينتقد رؤسائه بين الخاصة من زملاء المهنة ويستلم راتبـه آخـر الـشـهـر ويـزور مـع أهـلـه وأطـفـالـه (هـل يحـب هـؤلاء

الناس الأطفال) الحدائق والمتنزهات العامة والسواحل البحرية وأنا هنا قابع؟.

ذات صباح طلبت من الجندي فناداه، جاء متململاً وهو يقول بحركات عجلى: نعم، هل غيرت رأيك أم تريد تضييع وقتي؟ قلت: أريد أن أقول بعض الأشياء. قال: سوف أناديك فيما بعد، وهل تعتقد بأنني ليس عندي إلا أنت؟

كلما طال انتظاري زاد قلقي، زارني إحساس بالوجود فسعدت لهذا الإحساس الذي توارى في الأشهر الماضية، في اليوم التالي أخذني الجندي إلى غرفته. نعم ماذا لديك (هكذا سألني)؟ تحدثت معه عن نفسي متى وأين ولدت وأين تعلمت ومن أناصر من الأفكار وعن هواياتي، ثم صمت. وهل تعتقد بأننا لا نعرف هذه الأشياء؟ (سأل بسخرية). الحقيقة أنا أعرف بأنهم يعرفون هذه الأشياء فلقد كتبتها في استضافات سابقة. ساد صمت أدرك خلاله بأنني أريد أن أقول شيئاً ما ولكنني لا أعرف كيف سأبرر هزيمتي.

❖ قال: هل تريد أن تراها؟

= نظرت إليه دون أن أتكلم،

❖ هل أحضرها لك هنا أم في غرفتك (لا يحبون كلمة الزنزانة)؟

= صمت،

❖ إذاً أنت تريد لقاء المحبوبة التي ورطتك في كل شيء؟

= صمت،

❖ نعم، لو كنت مكانك لفعلت نفس الشيء، سوف أحضرها لك رغم أن ذلك مخالفاً لقوانيننا كما تعرف.

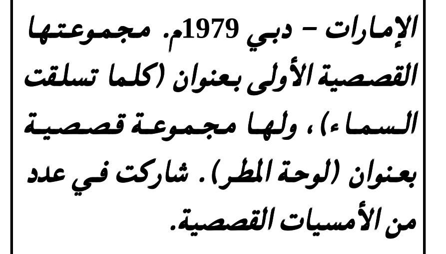
وفى بوعده وأحضرها لي في غرفته وخرج تاركاً لي حرية التأمل والحلم واسترجاع الذكريات الجميلة. فصلنا عن بعضنا وأعادني إلى زنزانتي وحين طالبني باعترافات جديدة وجد الصمت. بعد اللقاء الأول شعرت بالحيوية والانتعاش وبروح جديدة ترفرف على كياني. وتكررت الحالة الأولى: صبره، وصمتي، وخوفي، ورغبتي في الحديث.

كان عرضه مغرياً هذه المرة: تسكن معك إن أعطيتك ما أستند إليه لتبرير ذلك لدى من هم أعلى مني. تحدثت معه حديثاً طويلاً أسعده. وحين استقر بها المقام معي فقد صدرها نهوضه المثير، وانتهى عجزها إلى مسخ، وتحولت قوافيها إلى علقم يجرح الحلق عند الإنشاد. فيما مضى كانت تشد صدرها إلى صدري متيقنة بأنني أحميها من الأشرار. ولكن آخر مرة احتضنتها إلى صدري داخلها إحساس سري بأنني أفعل ذلك لأمكن الأشرار منها.

سيهات 3 مايو 2001م



مريم سعيد المري


الإمارات - دبي 1979م. مجموعتها القصصية الأولى بعنوان (كلما تسلقت السماء)، ولها مجموعة قصصية بعنوان (لوحة المطر). شاركت في عدد من الأمسيات القصصية.

نـــون

المحاولة الأولى:

أشعرتها نسائم الصباح الباردة في ديسمبر بالأمل، وجدد روحها تغريد العصافير بينما هي تسير وفي يدها دفتر صغير.. حماسها يبلغ مداه عندما تتخيل عملها الأدبي الأول مطبوعاً ومنشوراً .. وحلمها الأول هو أن تنجز هذه الرواية العجيبة. لديها شيء من الوقت اليوم لتكمل هذه الرواية فإجازة الثاني من ديسمبر هي مناسبة رائعة لإكمال المشاريع الشخصية العزيزة.. وأخيراً تجلس في الحديقة على الكرسي الأرجوحة وتغرق في الضوء الأخضر وسط الأعشاب والعصافير

والفـراشـات، وتمـتلـئ روحهـا بـالحماس فتـأخذ قـلمهـا وتكمـل رحلتها مع القلم:

««ن» حرف.. حـرف رقيـق ذو روح عذبـة، ومعنـى عـميـق في زمـن المطلـق، سـقـط نون مـن السـمـاء العـاليـة إلى الأرض يـومـاً، وتهشم، ولـكن صـبـره عـلى إعادة اكتسـاب المعنى حـول دنيـاه إلى زمـن الحـب.. ذلك الـزمـن الـذي يـولـد الـشـعـور الـعـذب الـعـميق بالمعنـى النـابع مـن حتـميـة وجود حـكمـة خلف كل تـبدل فـي هذه الحياة».

اقـترب منهـا طفـل صـغيـر فأخذته بين ذراعيهـا وملأت بـه قلبـها هـمـس الطـفـل: أنـا نـون. ورغم دهـشتـهـا لـم تـبعده عنـهـا وبقـيت تحـتضنـه بـحب إلـى أن أفاقـت من النـوم.. يبدو أن الجـو الغائم الجميل جعلها تسترخي وتغفو.. وأحبت الطفل الذي رأته وأرادت أن تحـتـضـنـه مـن جـديـد فـدفـئـه لايـزال يمـلأ روحـهـا.. وبينما هـي كذلك رأت والدتها تقـترب عبر الحديقة وفي عيـنيها أخبـار وبشـائر، ولـم تشـأ أن تـصدق حـدسـهـا الـذي صدقته أمـهـا وهـي تخبرهـا بأن نـاصـر ابن عـمتهـا يـريد أن يـتقـدم لخـطبـتهـا، وبأنه وعائلته سيزورونهم اليوم.

كررت وكأنها ببغاء: ناصر.. ناصر.. نون.

ضحكت والدتها منها.. وتسطرت ملامح ناصر في ذاكرتها في مراحل مختلفة.. ثم بزغت في ذهنها لوحة كبيـرة رسم فيها

حرف النون بـاللون الأخضر.. وتبدى ناصـر مشاغباً حينـاً شهماً حينـاً آخـر.. ومغـروراً حينـاً وبطـلاً حينـاً آخر.. نـاصر كان يلعب معها بالعرائس عنـدمـا يرضـى ويحطمهـن لهـا عنـدما يغضـب، ومـرة ألبستـه ثيابهـا ووضعت له شيئاً مـن مساحيق الـزينة ثم غارت منه لأنه بـدا أجمل منها، ثم هـرب منهـا وقد أصر على أن يظل رجـلاً، وأحبتـه وقـد سـخر منهـا وهـو يمثل دور الفتاة.. ثم بدأ يكبـر ويبتعـد فـي نفس الآن.. ثم نسيته وربمـا تحـول إلـى حرف هـمس به اللاوعـي عندها ذات يوم: «ن» فقررت أن تكتب روايتها الأولى.

المحاولة الثانية:

«خـرج نون مـن وهـم الحـلم إلـى يقظـة الواقـع.. ونون حـرف صغير صغير، وخجول...» استمر القلم يكتب في خارطة خيالها دون ورق، ودون جهـد منهـا ولا تفكير.. وكانـت توشك أن تـركض نحـو غرفتهـا لتتنـاول الدفتر وتـخط مـا همـس به القلم قبل أن يـذوب وتمحـى مـعـالمـه مـن الـذاكـرة لـولا أن مـنـعـهـا الحيـاء.. والخجل. هـا هو ناصر يهمس لها بشيء فـي حفل عقد قرانـهما فتصغي إليه نصف تائهة.. وتفهم كلماته ولا تفهم ما يقول.. ثم يعود القلـم ليـهمس مشوشـاً وجودهـا ومعنـاها «ميم حـرف *أحب نـون.. فكانـت مـن، وكانـت نم.. وتحـولت ميـم إلـى فتـاة اسـمهـا*

منـى.. ونـون إلـى فتـى اسـمـه نـاصـر، أمـا الـقـلـم فـهـو الإلـهـام..» واقتـرب منـهـا صوتـه الهادئ الـنبـرات: منذ مـتى وأنت تـكـتبين؟.. ودهشـت لأنها لـم تتصـور أنه يعـلم شيـئاً عنـها ككـاتبة.. وقـبل أن ترد أخـبرهـا بسـرور: قـرأت قصـتك المنشـورة في الملـحق الثقـافي في الجريدة الـيوم. وابتسمت، ثم رددت: ثـلاث.. ثلاث سنوات». وتحول القلم إلى مـداد مائي يرسـم العالم بألوان روحية مضيئة، وأشرق الفضاء بالنجوم والأحلام».



حـصـة القحطانـي

قاصة من قطر. لها العديد من الأعمال القصصية.

الرجل الروماني

تساءلت في نفسي وأنا جالسة بجواره في مقعدي بالطائرة، ما الذي يميزه.. هل هي رجولته أم هو ذاك الإشعاع الدافئ الصادر عن عينيه اللتين تنظران بكل ثقة وتصميم نحو الأوراق التي بين يديه وقلمه الذهبي الذي يشع كأشعة الشمس الذهبية وهو مسلط على أوراقه.

انفرجت شفتاي عن ابتسامة رافقها تفكير بدأ عقلي ينسجه بماذا سيفكر لو علم بأنني أفكر به مع أنني لم أره إلا بجواري في الطائرة.. أكملت لوحتي التي كنت أرسمها وكانت عبارة عن أم تحتضن طفلها بكل حب وحنان، تأملتها واندمجت

معها وبدأت أشعر بها، ولم ألحظ أن عينين غير عينيّ كانتا تنظران للوحة معي، عينان تحملان معنى غريباً هل يا ترى حزن أم شوق للماضي.. إنه لغز لم أستطع فك رموزه تلك العينان كانتا للرجل الروماني نعم لقد أسميته كذلك لأنه ذكرني بتمثال قد رأيته لرجل روماني يحدق بعينين صافيتين في الأفق الواسع، فكان بنظراته الثاقبة لأوراقه كذلك التمثال أتممت لوحتي وأنا أوهم نفسي بأنه لا ينظر إليّ وأنا أتفنن بوضع اللمسات الأخيرة، قطع ذلك الصمت الطويل صوته الدافئ يتردد على مسمعي دون أن أرد عليه ولكنه عاد ليدق ناقوس أحلامي بسؤاله: «هل أنت راسمة؟» من شدة الارتباك سقط القلم من يدي فانحنى ليحضره، قدمه لي وابتسامة تعلو فمه مما زاد من خجلي – هذه المرة – فاعتلى اللون الأحمر وجنتيّ مما جعله ينظر إليّ بدهشة وتعجب.

أجبته بتلعثم «أنا هاوية».... هز رأسه مكتفياً بذلك وتابع قراءته لما بين يديه، تمنيت لو أنه لم يكتف بذلك بل تابع حديثه معي... انتهيت من لوحتي وذيلتها بتوقيع اسمي عليها كما يفعل الرسامون الكبار.

تملكني إحساس يدعوني للالتفات ناحية الرجل الروماني فالتفت إليه فالتقت عيناي بعينيه. كان لها بريق خاص... فبالرغم من أنهما كانتا تنمان عن ثقة وتصميم إلا أن ما زادهما هو ذلك الدفء المنبعث منهما.

طلب منـي رؤية لـوحتي فـأعـطيتـه إياها وبدأ ينظـر إليها بعمق شديد فأبدى إعجابه الواضح بها، ثم عاد ليتأملني للحظة وهـو يعيدهـا إلـيّ ولكـن دون أن أشـعـر وجدت نفسـي قـائلـة لـه: «يمكنك الاحتفاظ بها، إنها هدية مني».

فـتـسـاءل قـائـلاً: «ومـا المـنـاسـبـة.. فـالـيـوم لـيـس بـيـوم مـيـلادي؟»... كـان فـي سـؤالـه شـيء مـن الـسـخـريـة، فـأحـسـسـت بسخافة فعلتي هذه، ولكن عندما شاهد مسحة الخجل التي امتزجت بالحزن قد بدت على وجهي، ابتسم ابتسامته العذبة وذلك الإشعاع يتخلل إلى قلبي.... تأسف على قوله وقبل هديتي، أعجبتني لباقته في الاعتذار فبادلته الابتسامة.

بعد ذلك أعلنت الطائرة عن وصولها، كان المطار يعج بآلاف من البشر وبدأت الاستعداد للخروج وقد احتل الرجل الروماني كل تفكيري. وأنا في طريقي للبوابة الرئيسية إذ برجل يلوح لي – ولكن لحظة! – إنه الرجل الروماني وهو ينـاديـنـي باسـمي، تعجبت لذلك فكيف عرف اسـمي؟.. ولكنني سـرعان ما تذكرت لوحتي التي وقعت عليها باسـمي اتجهت إليه ودقات قلبي أكاد أسمعها فإذا به يخرج من جيبه قلمه الذهبي الذي أعجبت به.

أهداني القلم فسألته: «لم هذا؟» فأجاب: «هدية لك مع أنها لا تساوي هديتك الجميلة». أجبته بعد ذلك «لم أطلب مقابلاً لهديتي فلقد كانت مجرد هدية».

نظـر إليّ وقـال: «لم تـكن مجـرد هديـة عاديـة....» بعـد ذلك ودعني واضطر للذهاب... نعم لقد ذهب وعبارته تتردد كصدى في ذهنـي ولـم أفهم مغـزى عبارتـه ولـكن الشـيء الـوحيد الـذي كنت واثقة منه هو رغبتي الشديدة للقائه مرة أخرى.

أترى سيسمح لي القدر بأن أصادف الرجل الرومانـي مرة أخرى؟؟؟

«ما أشد ما أتمنى ذلك».



سـارة الأزوري

قاصة من السعودية، صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان: طقس خاص 2005، ونشرت عدداً من قصصها في الصحافة المحلية.

سبصيرة

ما أجملها!

خليط من الملامح العربية والآسيوية، تخطو بخفة مثل الغزال.. سبحان المبدع تشبه إلى حد كبير أختي فائزة.

هي، هي.. من أريد!

صفعتني على خدي بقبلة سرت حرارتها في عروقي.. تشبعت بخدر لذيذ أخذ يهوي بي، ويهوي، ويهوي في عمق لذة لامتناهية أهو الحلم؟

كنت أردد:

معك حق يا أبي، يا لها من نعومة لدنة طوحت بك في جحيمها.. المحقق بهيئته المرعبة يقرع ذاكرتي:

هذه المسكينة قذفت بنفسها من الأعلى بعد أن فقدت عفتها وبان حملها.. من الفاعل؟؟

أنا وإخوتي..

نعم أنا وإخوتي نعرف أنفسنا جيداً ورثنا الفضيلة من أخوالنا.

أصرخ من داخلي إنه أبي.. نعم أعرفه جيداً هو من يفعل ذلك.

لم تخطاه الاتهام هل خدعكم الشيب!؟

عاود المحقق السؤال: من الفاعل؟؟

ودرءاً لفضيحته قلت: أنا.

انهالت سُوندي عليّ بصفعات فيها الحانية.. دفعتها بقوة.. لا.. لا لم نتفق على هذا آمرها بالخروج..

صفعت الباب خلفها وهي تردد (Gila. Gila)[1].

أسرعت إلى النافذة أتابع خطواتها الحانقة، عبرت الشارع واستقلت تاكسي ثم انطلقت.. وانطلقت ذاكرتي إلى الوراء..

(1) مجنون.

كدت أفقدني لولا صلة القرابة التي تربطني بالمحقق.. اتبعنا سكوتها وانتهى كل شيء..

لم أتيتُ إلى هنا؟؟

الطبيعة؟ يالها من طبيعة استغلقت خلابها على نفسي.

هي طبيعتي التي أريد! لم لا تعود.

قلبي يتفلت مني باحثاً عنها.

ارتديت ملابسي ثم هبطت إلى بهو الفندق.. في أقصاه وقعت عيني على كلمة بار.. صعدت درجاته الضيقة.. تنحيت جانباً كنت حذراً من أي مشروب يودي بصحوي.. أمرت النادل أن يحضر لي مشروباً غازياً وشيئاً من المكسرات.

من الخلف يأتي صوت عربي (حياك الله، أسفرت وأنورت).

جلت بنظري بحثاً عن المحيي البدوي.! لا أحد كل ما يحيط بي ملامح آسيوية.. العدد لا يتجاوز العشرين.

اعتدلت في جلستي وخلت نفسي واهماً.. ربت على كتفي: لم لا ترد التحية؟

عرفني بنفسه يعمل منذ بضع سنين (قهوجي) عند أحد الأعيان.. وهذه أول رحلة استجمام يقوم بها.

أرهقني بثرثرته ليته يسكت تمنيت ذلك!

شـيء مـا يمـور فـي أعمـاقـي.. أنقـذتنـي تلك المـوسيـقى الصـاخبة مـن اضطهـاده.. الكل أخذ يتمايل.. أتبينـها! (سُندي) هي هي بعينها ما أجملها!

بنظرات محمومة بالإغراء تغرز فتنتها داخلي أعكس على محياها ابتسامة.. بعد انتهاء المقطع الراقص.. تسحب الكرسي وتجلس أمامي معاتبة. غصت حنجرتي بكلمات الاعتذار، تقبل علي، أدفعها بلطف أريد الحلال، تسحبني من يدي تهبط بي من السلم الخلفي للبار، تقف أمام باب تدفعه ثم نلج إلى الداخل تنادي: (ibu ibu)[2]، تلتفت والدتها نحونا ثم تتراجع للخلف ملجمة بالذعر.. وقبل أن أفقد وعيي صرخت بدوري سبصيرة خادمتنا.



(2) ماما.

نــــــــوال تــــركـــــي الجـــــبــــــر

قاصة من السعودية، نشرت قصصاً كثيرة في الصحافة المحلية.

وثيقة مُطعمة بالشهوات

أخشى أن أكون ملاكاً يتساقط مع المطر! أرتعد من الموت مع فصول القدر.. ملاك عارية.. تجرفني نكبات الأسى (أرتشف) من كأس السكر رشفاً .. يرتعد جسدي وأنا أهبط به على الكرسي الأسود، كما تهبط معي كل أشيائي على الكرسي المحاط بقابض فضي يلمع كلما أطلّت الشمس بأشعتها الدافئة، والأشجار تتشاجر كعادتها مع فضول الرياح كما ترسم وجوماً أحايين أخر، والطلاب يتعانقون بضحكات تتساقط على آذان مرتادي الشارع المجاور!

يعبر سريعاً أمامي.. يومئ لي بأن أتبعه، دار بيننا في وسط الجامعة حوار بالإشارة!

ينتصب سريعاً أمامي وقوفاً وأتخلص من خيوط الملل سريعاً.. أتبعه.. أنظر بما يشبه الحديث الداخلي لمؤخرات الطلاب والطالبات! للفتيات مؤخرات بارزة، والفتية يمتلكون مؤخرات مسحوقة تماماً؟!

أخمد ضحكاتي فحمى الجينز والأقراط لم يتخلص منها العرب حتى الآن.. عاج جسده يميناً وأختفي! أسير.. أكاد أصرخ:

توقف.. أيمن!!

أتذكر أن الحب مازال محظوراً في جامعاتنا ومصادراً كأي شيء آخر مرتبط بالمشاعر؟! أكوّم لسان أفكاري داخل فمي وأستمر بالمتابعة.. اللوحات المشنوقة بإطار ذهبي تحوي صوراً لمدير الجامعة، فأضحك من بشاعته.. كيف تهب الحياة عطاءها لشرائح كهذه؟! اعتلج بكتفي طالب متأخر عن محاضرته، فتتساقط أفكاري وكتبي.. تخاوص في نظرته إليّ.. أسقط على أذنيه اللتين فرتا سريعاً نحو السلالم....

«يا ابن الأخـ..!.........»

تهاجم أحذية الطلاب كفيَّ وأناملي التي تحاول بخوف التقاط كتبي وأشيائي المتناثرة.

يخدش إصبعي أحدها، فيجري دمي بحنق يُلطِّخ الممر بقطرات حمراء سرعان ما تترقرق كدمعة حمراء على كفي وتختلط بالحلقة الذهبية التي تزين إصبعي.. يقف بجانبي

يحمل كتبي وحقيبتي ويسند جسدي للنهوض ويرحل سريعاً .. أسند ظهري على حائط الممر وأفتح حقيبتي. أُخرج منديلاً وردياً ومعطراً . أزيل قطرات الدم التي سرعان ما جفَّت وتقشَّرت من تدليكي لها محاولة إزاحتها .. أنحني يميناً وأجول ببصري ناحية مكتب الإدارة وأجدها عاكفة على الورق سيدة محنَّطة منذ تسعين عاماً أو تزيد؟! لوحة الملاحظات بجانب غرفتها مغمورة بمواعيد قُدِّر لها أن لا تنتهي. واجبات حياتية عظمى أكبر من كونها روتيناً تعليمياً؟!

أسير وأملي به كبير، الباب الخشبي منبلج والصمت يستجذب الصدى....

ملاك.. ملاك..

ثمة شخص يهمس باسمي.. أُرهف السمع.. وأنظر لتقاطيع ملامحي! أدير الصنبور والماء يتزحلق على الرخام الشاحب بشفافية أغسل جرحي وبقايا لطخته ورائحة دماء جافة.. أفتح حقيبتي وأخرج عطراً أنشر عبيره على جسدي وأطبع بطلاء وردي على شفتي يهمس مجدداً :

ملاك.. ملاك..

وأخيراً تعرَّفت لملامح بحته، أحمل أشيائي صوب الباب يشدني من عنقي ويغلق الباب. الحمام ضيق ولكنه اختاره كمنزل الحب التعيس..! أستفسر بحزن:

- ألم يُغرك متسع آخر؟..!

- يمكننا تعاطي الحب في أسوأ الحالات..

غرس شفتي بفمه واعتصر حزني تدريجياً! أزحت شفتيه عن وخز حزني وأردفت

- قد حمّ الفراق غداً! سنتحرر من قيود الجامعة فكيف سيكون لقاؤنا؟! أفي حمامات المدينة؟!

- ربما (نظر إليها ساخراً..)

- والحب الذي بلغ عمري الجامعي أين ستهوي به؟!

....

أهذا هو حلمُك الذي تنازلت عنه مع كل الفتيات لتوقعني في شر سذاجتي؟!

لم الصمت هل أصبت بخرس ندائك هنا أيضاً؟!

(كان صمته مُمِضّاً هنا!)

كل حديث احتجنا سالفاً لفظة.. فمها لولا صوت الماء المتساقط خارج الحمام جعل من خرس غضبها جذوة تتوقد في داخلها وترسم معالمها على الصمت تحاكي نظراتها واقعاً مسجوناً للأبد بأسوار الجامعة ذات الخمسة أعوام!

بلمسة من يده الغليظة يجرف الماء صمتهما بموجة دائرية من «الإفرنجي..!».

يهدأ الماء خارج الحمام، يقترب منها ويعانق كفّيها بحرارة.

يقبّل شفتيها ويشدهما للخارج كأنه ينتزع قلبها بأكذوبة جديدة عمرها دهر!! تدفعه بشدة فيصطدم جسده بالحائط.. تحمل أشياءها وحقيبتها المتدلية كحزنها، وترحل مودعة دهراً من الحب، كما يودع مرتادو الحمامات ما يزعجهم من نداءات الطبيعة.. وعلى طاولة السماء يفترش الليل مفرشاً يزخر بالنجوم ويضع أحزان تعبر عن شحوبها.. وكالقمر تتفرد بصوت دموعها على وسادتها كريش شفاف يتساقط من ملاك حزين.

تستفيق على صوت الصباح وتنطلق بشموخ مودعة كل أسى تسرب لليلة واحدة لتمسك وثيقة التخرج بنجاح. تهوي سريعاً على السلالم.. تنحني يميناً، باب الحمام الخشبي لازال منبلجاً، وثمة صوت يلتبس صدى الأمس:

ملاك.. ملاك..

تخرج مسرعة وتلتصق بتنهدات على الحائط البارد.. تعبر أمام المرآة فتاة أخرى تغتسل بالعطر.. تفتقد لمعان طلائها على شفتين مكتنزتين حتى يرتعش الصدى..

سهاد.. سهاد..

تجحظ عيناي وأطل من الباب الخشبي وأنا متشبثة به كقطة مذعورة! حتى تخرج يده الغليظة من باب الحمام وتشد عنق الفتاة تتلاشى كما لم تكن منذ بُرهة عند المرآة تفتقد نفسها. يغلق الباب.. وصوت نفس جائعة تختبئ في قترها ومازالت (تحترق بشهوة)!

مـشـعـل العـبـدلـي

الرياض، قاص ومهتم بالشأن الثقافي، عضو جماعة السرد - النادي الأدبي بالرياض، وله إسهامات ومشاركات في المنتديات الأدبية على الإنترنت، وينشر في الصحف السعودية.

أحلام العمة جعدة

قلت لها ذات مساء شفيف أن الفلاسفة يقولون: الأحلام.. ضرورة، تمنعنا من الجنون، قالت جميل، جميل جداً، لكنها لم تحلم! كما هي، مذ عرفتها، ولأني أخاف عليها من الجنون جئت بأحلام العمة جعدة.

- كل هذولا رايحين العرس..!؟

سألت العمة جعدة[1] متعجبة، ببراءة بدوية، وهي تجاورني في مقعد السيارة، ونحن نجتاز المخرج الخامس باتجاه الشرق، مدعوين لحفلة عرس، وقد هالها منظر أرتال السيارات، وهي تتقاطر في ساعة ذروة المساء، بلا توقف، كسيل الوادي الذي

اعتادته. لم تكن صحتها لتسمح لها بمرافقتنا للحفلة، فقررنا أن تبقى ليلة العرس هذه في ضيافة أختي الحامل، وهي المغرمة في حضور زفات الوادي، حيث لا مكان يتقاطر إليه كل أهل الوادي سوى مكانين: حفلات الأعراس أو الحقل.

لم تكن لتألف أي مكان، ولو لليلة واحدة، سوى اثنين، إن جلت الأماكن: بيتها ذو الحجرتين الـ إحداها مطبخ، والأخرى مقيل الصيف ومدفأة الشتاء معاً، أما المكان الآخر، فكان غرفة ناتئة من بين غرف داري. لا أدري ما السبب في اختيارها الإقامة عندي، دوناً من خمسة عشر من أبناء وبنات أخويها الراحلين. الذي أعرفه جيداً أنها تحبني جداً، وهذا عمل يحبه الله، وتهتف له الملائكة، كما سيجعلني كلما جاوزت المخرج الخامس، أتذكر كل تفاصيل الشهرين التي قضتها معنا، منذ مرضها قبل الأخير في العينين الذي جاءت من أجله، وقبل أن يداهمها المرض الغامض الأخير الذي جاءت من أجله. أتذكر حكايات نسجتها لي ولصغاري عن أبناء سكنوا الجنة، وأتذكر بكثير من البهجة، كيف كان البيت مزهواً كمزار، وله نكهته الطيبة التي لا تأت إلا مع المسنين، وتغمره محبة تتدافع إليها وإلينا من كل صوب. لم تكن لتريد مغادرة الحقل والوادي، كي تتطبب بعيداً، لكن ما أقنعها بذلك، أن ثمة حلم يسكن في أعماقها وتثق ألا يخون، سيعود بها للحقل مرات بعد مرات. سيدة حبلى بالأحلام كانت، ذاتها تغزل، وتتوهم أن شعرها يتساقط، جراء غزل دؤوب، درجت عليه بشكل كثيف في سنتيها

الأخيرتين، انتظاراً لشيء، وكأنها تستعد للقاء حميم، بعد أربعين متخيلة جراء مولود أو حلم. كانت تراه فعلاً كزخات بيضاء، أو كندف قطن ثلجية تتساقط ليزيد حرجها أمام المعازيب[2]. تشعر به، وتغضب وهي الحليمة دوماً، إن قالوا لها أنه ليست ثمة شعر. كل العائلة والزوار يزجون الوقت معها، ويقنعونها بذلك، إلا أنا، فكنت أغزل معها الشعر القصير الأجعد، وكان يطول ويتساقط، وكنت ألتقطه وهي تشدو بصوت حزين على مسمعي:

- يا نصيبي.. لا تبطي عليّا.. يا نصيبي.. وشعري غزلته لك.. يا نصيبي -.

ليس النصيب والبطا[3] والشعر الذي تغزله ويتساقط ما يعنيها، بل أبناء تقول إنهم ماتوا صغاراً.. صغاراً جداً. زوجها المسن الذي يقاسمها الحياة في الحجرتين أحياناً، ومشوار الحقل، كل صباح، ونصف الوجع يقول ذلك أيضاً، لكن لا أحد في القرية رأى أياً من هؤلاء الأبناء، وهي تقسم:

- وحياة ربي[4] - أنها تلدهم فجأة في الحقل قرب النخلات ويموتون، وتدفنهم في ذات الحقل!. الزوج له ابن كبير غارق في الكدادة[5]، وله زوجتان يوصيهما بالعناية به ولا تفعلان، ويخدمنه الزوجتان بشكل متناوب، وليتبقى له نص وجع يقاسمه جعدة، التي كانت إلى قبل أن تأتي مرغمة للمدينة

والعطارين والدخاتر[5]، كانت تصر على أنها لاتزال شابة، تعد الشاي وتنظف الغرفتين وتتوقع أنها تعتني جيداً بالزوج وبشؤون الدار.

سألتني مرة لماذا لا ترى المتلبن[7] عندنا، وقد خصتنا بإرسال حصة وافرة منه قبل مجيئها بأشهر، يوم كانت في الوادي لتجني وترسل فقط. المتلبّن الذي تجنيه من نخلاتها الثلاث الباقيات، تسأل، ولم تكن لتتوقع، أو حتى تصدق، أن المتلبن هو نفسه، مع قليل من ماء، هو المريس[8] الذي نرسله لجارنا البدوي ليقدمه لماشيته، في حظائر على أطراف المدينة. وحتى ذلك المساء، مساء العودة من ليلة العرس، سألتني وهي تتلمس في حلكة الواحدة فجراً، طبلون السيارة، عن القطعة المزركشة بكل الألوان، التي نسجتها وأرسلتها لي منذ سنوات، كي أقي بها السيارة من صيف مدينتنا اللاهب، سألتني ولم أدر كيف أجيب، ولا حتى أين القطعة. عمتي ذاتها التي تشبه شجرة طلح، لم تتصرف دوماً إلا بطيبة، ولم تتكلم يوماً إلا بصدق، لم تدر أن ثمة كتب يبحث فيها الأزواج عن أسماء لمواليدهم، يوم سألتني ذات مساء، عن كتاب وجدته وحسبته شيئاً بالغ الأهمية، لتخبرني.

- وليدي.. هذي وريقات شغلك..!

لأجيبها بنفس الطيبة والصدق التي تعرف. عمتي هذه لم تتعب كثيراً، كما نحن، في البحث عن أسماء لأبنائها الذين

ولـدوا ومـاتـوا، وقـد لا تـسـمـيـهـم أصـلاً، أو لا تـريـد لأحـد أن يعـرفهـم، يوم لـم يروهـم، بما فـيهـم الزوج المكتفي أصلاً بولـدين من أنثاه الأولى التـي رحلت بـاكراً. لا أحد يـعرف عددهم أيضاً، سوى أن عجائـز القرية يرددن أنها تـكذب، كما يقول عـمال جني التمر أن عددهم ستة، بعدد النـخلات التي تملك، ويقول مسنون في الـوادي إنهـم سبـعة، بـعدد القبور التـي في حقلها، بمـا فيـها القبـر القصـي المفتـوح، وبـرغـم كل ذلـك، فـلا يوجـد دليل واحـد تثـبت بـه حقـيقـة أنها تـنجـب، أو لـم تـهتم أبـداً بأمـر الإثبـات، ولا حتى إخراس العجائز، وأن يكف العمال والمسنون عن تقصي العـدد، فقط كـانت تسمي القبور قصوراً، وتـوصي أن تدفـن في قصـر قصـي، يطـل علـى بقيـة القصـور، وكـانـت تقـول إنـهـا إذا ماتت، فليتـركوا فـقط لسـاقي المـاء أمر حملها للقصـر القصـي، وكانـت تجزم أنـها ستموت هـناك فـي الوادي وتدفـن في الحـقل، وكانت تؤمن أن الأيـام لازالت حبلى، بأن تعود ببـصر حاد، وشعر لا يتساقط، وأبناء يزرعون الحقل، ويـجنون المتلبن، ولـم تدرِ أنها حبلـى بسـرطان غـامض، جـاء وقـت جنـي الأحـلام والـتمـر، كَانت مـليـئـة بـالأحـلام الـتـي لا تـتحـقـق، الأحـلام الـتـي كنـت أتـوقـعـهـا أوهـامـاً، وعليـها صدّقت ما يقلـنه عـجائز الـوادي، حتى شـاهدت بعينـيّ سـتة رجـال حمـلوا معنـا النـعش وغـابوا مـع غبـار الدفـن لـقبـرهـا الـقـصـي جداً، الـذي يحـوي الأحـلام، ويبـعـد مئـات الكيلومترات عن القبر القصي السابع.

15 نوفمبر 2005م

الهوامش

(1) جعدة: إمرأة حبلى بالأحلام.
(2) المعازيب: المضيفين وأهل الدار.
(3) البطا: البُعد.
(4) وحياة ربي: لزمة جعدة عندما تقسم.
(5) االكدادة: نقل المسافرين.
(6) الدخاتر: الأطباء حسب قول أهل الوادي.
(7) المتلبن: نوع من تمور الوادي، يابس له طعم مر.
(8) االمريس: تمر يابس مع ماء يوضع للماشية.



حياة قائد

(اليمن 1978)، قاصة، نشرت العديد من القصص في الصحف والمجلات، ولها إسهامات في المسرح والفن التشكيلي.

قصص قصيرة جداً

بالمقابل

قالت العصفورة: سأعطيك قلبي مقابل بيتك! قالت المهرة: سأعطيك قلبي مقابل طعامك! قالت السمكة سأعطيك قلبي مقابل جسدك! قالت الزهرة: سأعطيك مائي وهوائي وضوئي وعطري.. وقلبي أيضاً .. مقابل قلبك......

الحمار

عندما كنت صغيراً كنت حماراً في كل شيء، وعندما بدأت أفهم كان أبي دائماً يقول لي: «يا حمار!»، وكانت أمي تلاحظ

حماريتي فتضربني وتصرخ: «حمار؟!»، ثم استمريت حماراً حتى دخلت المدرسة فلاحظت أن المعلم يستاء مني كثيراً ويردد: «طول عمرك حمار!»، ومع مرور الأيام شعرت بنتوء غريب يبرز في مؤخرتي، ونبت لي ذيل طويل.

الأشياء الثقيلة!!

أمرنا القبطان بأن نرمي الأشياء الثقيلة التي لم نعد بحاجة إليها حتى لا تغرق السفينة، فرمى ابني قطه المدلل، ورمت زوجتي طفلنا، ورميت أنا زوجتي.



محمد اليحياني

عمان، 1964، صدر له: خرزة المشي 1995، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامها 1998.

سليمان والطيور السوداء

في الليالي السبع التي سبقت حادثة الاختفاء، كان يرى نفس الحلم يتكرر بكامل تفاصيله كل ليلة: حبلاً من طيور سوداء ينحل وينعقد على صورة خاتم بين عينيه في طحلب السماء. وكان يراها في وضوح صاعق على ارتفاعها الشاهق تنظر إليه وتغمض عيناً وتشد حوصلاتها وتسلح عليه. كانت تشبه «المفشيش» ولكنها لم تكن مفشيشاً ولا غرباناً وكانت سوداء، وكانت كل ليلة، تنعقد بين عينيه على صورة خاتم وتنحل وتطير عالياً وتنمحي في طحلب السماء.

وكان في كل ليلة، ينهض من حلمه منقبضاً وكان يشعر كما لو أن غباراً حامضاً يعقص أمعائه، وكانت رائحة سلح الطير

تملأ رأسه ومنخريه وتملأ الغرفة. وفي كل مرة كان يحمد الله أن حبل الطيور السوداء الذي كان للتو ينعقد على هيئة خاتم بين عينيّ ثم ينظر إليّ ويشد حويصلاته ويسلح صمغه الأصفر لم يكن غير حلم. لكنه في كل مرة أيضاً وفي نفس اللحظة يندفع الغبار الحامض الذي على هيئة سائل صمغي أصفر من أمعائه عبر فمه ومنخريه ملطخاً صدره وبطنه وقدميه.

كنت في كل مرة أجلس فوق سريري، ملطخاً بالصمغ الأصفر الذي سلحته عليّ الطيور السوداء التي خلفتها ورائي في الحلم والذي كل مرة، يصعد مثل غبار حامض من أمعائي عبر فمي ومنخري، وكنت أتحسس اللزوجة في انخطاف بارد وأنا أبحلق في الفارغ اللبني لظلام الغرفة المختلط بضوء أنوار شارع «الخوير» الذي يتسلل عبر ستارة الغرفة، وكأن على رأسي الطير. ولكنني كنت أسقط مختلطاً بانخطافتي وبالظلام اللبني لفراغ الغرفة وبالصمغ الأصفر لسلح الطير وكنت أنام حين حبل الطيور السوداء يكون قد حلق عالياً وانمحى مثل ظل في طحلب السماء. وفي الليلة الثامنة التي سبقت الحادثة، كان شيئاً ما قد تبدل إذ كان «سليمان» يرتج في منامه كأن صاعقاً ينفض عظامه ويضعضعها. نهض مصعوقاً فقد كان الحلم، هذه الليلة، واضحاً إلى الحد الذي يستطيع معه تذكر رائحة عرق كل واحد منهم. كانوا ثمانية في دشاديش سوداء وكانوا حليقي الرؤوس وكانت أنوفهم طويلة ومعقوفة مثل منقار بازي، وكانت لأصابع أيديهم وأرجلهم أظلاف طويلة تشبه أظلاف التيوس

وكانوا يقفون في صفين متقابلين وكانوا يحملون رشاشات آلية صغيرة وكنت بينهم. جلس فوق سريره مخطوفاً ومختلطاً بعرقه البارد وبأنفاسه المتلاحقة وبضربات قلبه المتسارعة وكان ظلام الغرفة اللبني يبدو أكثر اتساعاً. كان الحلم هذه المرة مروعاً، لم أر في حياتي، حتى في ليالي المعتقل، حلماً بهذه الفظاعة والوضوح، وتمنيت وأنا أتناثر بينهم لو أن حبل الطيور السوداء قد انعقد حول عنقي وخنقني، لكن طيوري لم تنعقد بين عينيّ مثل خاتم ولم تنحل ولم تناور ولم تنظر إليّ ولم تشد حويصلاتها ولم تسلح صمغها الأصفر عليّ. كانت، منذ حلم الليلة السابقة، قد حلقت عالياً في طحلب السماء وتلاشت.

كانت السنوات الثلاثة الماضية التي تلت خروجه من المعتقل هي الأكثر حلكة ومرارة في حياة «سليمان»، فقد عشتها مطارداً ومراقباً ومخترقاً في كل شيء. كنت أراهم حولي في كل مكان، حبلاً من طيور سوداء تنعقد حول عنقي وتنحل وتسلح عليّ صمغها الأصفر. كان يعرف أنهم يملأون عليه «الشقة» ويضيقونها وأنهم كانوا يندسون حتى في خزانة الملابس بين الدشاديش، لأنهم قالوا أنهم يعرفون حتى عدد الدشاديش التي في خزانتي. وكنت أعرف أن لا أحد يعرف عدد الدشاديش التي لدى سوى «فاطمة». كان يهجس كنت أشعر أنهم يندسون بين رموش عيني «فاطمة». وكانت «فاطمة» هي كل من تبقى لي بعد أن انحل كل من كان حولي وتفرقوا.

تصالب على قدميه وقام ومشى في الظلام اللبني لفضاء الغرفة. دخل المطبخ، سحب ضلفة نافذة المطبخ فهبت نسمات باردة، كانت المدينة نائمة وكانت أضواء شارع «الخوير» تكشف كل شيء تحتها وورائها، كان الإسفلت نظيفاً ولامعاً، وكانت القلاع الإسمنتية لمباني الوزارات جاثمة مثل سحاب ضخمة في صمت في هدأة الفجر. زرق «سليمان» عينيه لاحساً ببؤبؤيهما الصف الأمامي للسحالي الغارقة في النوم. سحب نفساً عميقاً وشعر بالراحة والهدوء ففكر في الخروج لعل هواء الصباح ينفض عنه ثقل الحلم وفظاعته. لكنه عدل عن الفكرة، من يدري لعلهم هناك ينتظرونني عند مدخل البناية. عاد إلى السرير وحاول ينام غير أن النوم بدا عصياً أكثر من أي وقت مضى. كنت أشعر أن أكياساً من الرمل تتمدد تحت جفنيّ. كنت أخاف أن آنام فربما مازالوا هناك ينتظرونني حيث تركتهم في الحلم واقفين صفين متقابلين في دشاديشهم السود وحيث كانوا يطلقون علي في تلذذ شديد من رشاشتهم الآلية. كنت بينهم، ينخلني الرصاص من الجانبين ويعصف بي. كان جسد «سليمان» منخولاً ومطوحاً، وكانوا يرتجون فوق رشاشاتهم كأنهم يقصفون جبلاً. كان جسدي قد تبعثر.

عاود «سليمان» محاولاته طلب النوم فيما كان النهار يزحف على إفريز النوافذ. تعوذ وحوقل وقرأ الفاتحة ثلاثاً ولعن الشيطان الرجيم والذين كانوا يقصفونه في الحلم، فهدأت روحه قليلاً وخف انقباضه وهجع.

وفي صباح يوم الحـادثة لم تجد «فاطمة» الكتاب الذي كان «سليـمان» كعادتـه يضع بين صفـحاته مفتـاح الشقة ويـدسه تحت فتـحة البـاب. وبعـد سـاعتـين كان البـاب قد خلـع ولكـن «سليـمان» كان قد انعقد مثل خاتم وانحل في طحلب السماء واختفى.



بثينة إدريس

المدينة المنورة، أديبة وكاتبة سعودية bothyna110@hotmail.com، *ص.ب* 20571.

تجمع هداياه ويعاد إلى بلده

تعالت النداءات في صالة المطار تهيب بالمسافرين سرعة مغادرة الصالة باتجاه الطائرة:

– المغادرين على رحلة رقم 414 الاتجاه للبوابة رقم 4.

ازدحمت البوابة ببعض المسافرين، فيما انشغل الآخرون بمراسم وداع زوجاتهم وأبنائهم، وبازدياد الضجيج عند البوابة، تزداد نداءات التوجه للطائرة.

انحنى «فريد» يودع أصغر أبنائه «معتز» ذي السنوات الأربع، احتضنه وهو يذرف دموعاً لا تحصى، ظلت مشاعره

تتـدفق فـي حضـن ابنـه الـذي راح يـردد بصـوت مـزجـه الأسـى وخنقته الدموع:

بابا .. لماذا تسافر.. أنا أحبك وأريدك أن تبقى معي.

تهاوت قليلاً أمنيات «فريد» أمام كلمات صغيرة حتى أوشك الرضوخ لها، عاد والتقطها من جديد، حين فاق على نداء المغادرة يدوي بأرجاء الصالة، انسحب من وداعه لأبنائه، ودموع الوداع تغطي عينيه، فلم يكن في أسرته الصغيرة المكونة من أبنائه الثلاثة وزوجته من يؤيد مشروع سفره لخارج بلاده، حتى «فادية» زوجته طالما رددت عليه:

لسنا بحاجة للمزيد من المال، فلدينا ما يسد حاجتنا، فقط أكفنا أخطبوط الشوق وليال الفراق المدثرة في ثياب الغربة.

و«رمزي» ابنه الأوسط قال له: من سيسأل عني بالمدرسة؟ ومن يمازحني فأطرحه أرضاً؟ ومن يحلل مشاكلي؟؟

وقالت ابنته الكبرى «وداد»: مازالت حاجتي مستمرة.. سأحتاج من يأخذني للطبيب عند مرضي؟؟ ومن يحميني من وحوش الظلام؟؟

تناثرت مرة أخرى حيرة «فريد» أمام أمنيات أسرته وتساؤلاتهم المتسللة إليه في لحظات الوداع، ففريد رجلاً ميسور الحال،، استطاع قبل تقاعده من عمله كمستشار لإحدى

الإدارات الحكومية ببلده أن يجمع ثروة صغيرة، وتلك الثروة تسد رمقه وأبنائه، لكنه منذ رأى بعض أقربائه ومعارفه يغادرون ليعودوا محملين بالهدايا وأشياء عديدة، وفكرة السفر تراوده، حتى شجعه صديقه «سامي» عليها فاستسلم لها تماماً.

عاد الصغير «معتز» مرة أخرى يهتف:

بابا.. لا تسافر.. فأنا أحبك بحجم ألعابي..

لم يبق من الوقت ما يمكن «لفريد» أن يقضيه مع تلك الأسرة المحبة، فالنداءات في الصالة يعلو صداها على أصوات أبنائه، ورغبته بالسفر أكبر من مشاعرهم.

وأخيراً تصدى «فريد» لتلك المشاعر، رافعاً راية النصر أمامها، اجتذب نفسه من بين أبنائه وحمل حقيبته مهرولاً ليلحق بالطائرة، قبل تراجعه عن قرار السفر. لاحقته صرخات «معتز».

.. بابا.. بابا.. بابا..

ركض «معتز» وركض إخوته خلفه ليمسكوا به وهو يحاول اللحاق بأبيه، وقد ألزمت صرخاته الصالة الهدوء.

اتخذ فريد مقعده في الطائرة قرب النافذة، ليرى منظر صغيره وإخوته يمنعونه من اللحاق به، انحدرت من عينيه بقايا مشاعر لم تسكب بأرض المطار، لم يقاومها هذه المرة، بل تركها تتفوق على كبريائه وتمرده وعلى رغبات أسرته، فهي الآن أقوى

مـن تحـجّـره أمـام «معتـز»، انهـار بنيـان المشـاعـر حـين أجهش بالبـكاء. غادرت المطـار بأبنائهـا، يرافقهم حـزنهم ولوعـة الفراق، وفي أعماقهم تجلجل كلمات «فريد»:

سنوات وأعود... سنوات وأعود

عل تلك الـكلمـات تكون جسـراً لـلصبـر تعتليـه فـادية وصغارها، حتى يعود بعد سنواته الموعودة.

التـف الصـغار حـول أمهـم بأشبـاح دمع جـف من مـآقيهم، وبقي منه القليل، أسندت «فـادية» رأسها على الجدار، وهـي تلف حولها صغيرها «معتز» الذي قال:

ماما.. أنا حزين لسفر بابا.. هل سيعود قريباً..؟؟

قالت لتلجم حزنه: سيعود قريباً.. إن شاء الله.

أسـكتـت «فـاديـة» أحاديـث صـغارهـا، وطـلبـت مـنـهـم النـوم مبكراً لأن غداً يوم دراسي، كانت تلك ليلة الغربة بالنسبة لأسرة «فريد»، لأنها الليلة الأولي التي ينامها منـذ سنوات مضت خارج منزله، فقد أغدقت عليهم الأيام الماضية بالحب والحنان ورغد العـيش حتـى تلبسـه شيطـان السـفر خـلف أشيـاء تُبـعثـر وهدايا تسكن أسواق البلدان.

وصـلـت الـطـائـرة بـ «فريـد» لذلـك البـلـد المدون اسـمه فـي في أوراق سفره وأمنيـاته المسافرة معه، ووصـل إلى سـكنـه وقد داهمته نوبة مرض ألـزمته السرير منذ يومه الأول بذلـك البـلد

الـذي لم يـرتـو بعـد مـن أنهـاره، ولا يربطـه بـه سـوى رابـط الديـن والعروبة.

أعـاقت تلك الـنوبـة المرضـيـة «فريـد» عن ممـارسـة حيـاتـه الجديدة، فلكي يطمئن زوجته على وصوله، جعل زميلاً له يكتب الرسائل لزوجته وأبنائه نيابة عنه وحتى تماثله للشفاء.

سـارت الحيـاة بـ «فـريـد» بـرتم حـزيـن لـم تـتخـلـلـه بـوادر سـعادة، فكيـف بـها تـأتي وأسـرتـه بعيـدة عنـه؟؟ تـاغـمت كلمـات الشوق والحنين مع قصص العمل ومتاعب الغربة حتى استأثرت على رسـائله لزوجته وأبنائه.

تـباً لـذلـك الـسفـر الـذي يطغـى علـى حـب الأبنـاء، ويدفـع الإنسـان ليغادر أسـرتـه ركضـاً خلف أموال، يـجمعـهـا بغربـة الـروح والوطن والأهل.

تـدور عـجلـة الـسـنوات بـ «فـريـد»، وتـلك الـطيـبـة «فـاديـة» غدت هـي الأم والأب لأبنـائها تـعانقـهم بـأمومتـها وتحضـنهـم بين طيات الأيام، وتعيش القدر الذي جعلها الأم والأب في آن واحد.

تـتوقـف زيارات «فـريـد» لأسـرتـه بأيـام يقـتـطفـها مـن دورة الأيـام، لـيـواصـل مـسـيـرتـه الأسـيـرة عـبـر الـرسـائـل، تـواكـب زمـن الرحيل مع زمن نمـو الأبناء في مراهقتهم وفي خطوات الصغير نحو عتبات الدراسة لسنة أولى.

لم تتقطع رسـائل «فريد» لزوجته وكذلك رسـائلها والأبناء

تسافـر بأشواقهم لـلقاء يسـتمر، وتعود ببـعض الشوق، وكثيراً من أمنيات المستقبل الذي ستشرق شمسه عندما يعود.

لا تسـاوي شيئاً الأشـواق والأحلام أمـام بقـاءه الدائم بين أطفـاله العطشـى لحبه وحنانـه، لأبوته الـتي انزوت مـنذ سـنوات مضت في بلاد الغربة..

- سنوات وأعود..

حتى أعلنت السـنوات الموعودة رحيلها لـيعود «فريـد» إلى أسرتـه حسـبما قـال، أيام قـلائل ويعـود إليهـم محـققاً لـلأمنـيات، محمـلاً بالهدايا وأشـياء أخرى، وأموال تضـاف لثروته الصـغيرة، فيبنـي بقايا أحلامه في بلاده الحبيبة.

ازدهـرت فـرحاً نـفس «فـادية» وأبـنائهـا، واتشـحت قـلوبـهم بلباس الانتظار، المنطوية صفحاته على كؤوس فرح تروي للغائب الحبيب نـظيـر غربـة وتعـب، حتى غـزلت ضـفائـر أيامـها الـباقـية لـتلقـاه بـأرض ذلـك المطـار الـذي كـان شـاهداً عـلـى قـرار رحيـلـه، فقد استلمت برقية تقول:

أصـل مـسـاء الخـمـيـس الـقـادم عـلـى رحـلـة (420).. انتظروني.

لم ينتبـه «فريد» لـتلك الـعربة القـادمة من الاتجـاه الآخر، التـي ارتطـمت بـعامـود الكهرباء، حيث كـان يعـبر مـحمـلاً بـبعض

الهدايا، وما كان ليفوق من صدمته، حتى سقط عليه ذلك العامود الذي غيبه عن الدنيا.

تمت مراسم استلام جثمانه من قبل الجهات المسؤولة في بلد الغربة وترحيله على ذات الرحلة (420) ترافقه برقية تقول:

تُجمع هداياه ويعاد إلى بلده.

في قاعة المطار داعبت الأفراح «فادية» وأبنائها الذين لم تسعهم فرحة عودة الغائب، مع هبوط الطائرة بأرض المطار، هبطت التماعة الفرح في أعين أبناء فريد، تبحث بين ركاب الطائرة عن أبيهم، وتعالى النداء في صالة الانتظار:

حرم السيد/ فريد أحمد حسين، عليها مراجعة الإدارة.

ركضت «فادية» للإدارة، وفرائص قلبها ترتعد خوفاً من ذلك النداء، فقد زاد من خوفها غياب «فريد» عن صفوف المغادرين.

ناولها الموظف البرقية، وهو يشير إلى صندوق أخذ مكانه في جانب من المطار، قائلاً:

هذه البرقية لك، وصلت مع ذلك الصندوق.

لم تحمل البرقية «لفادية» سوى بضع كلمات تقول:

«تجمع هداياه ويعاد إلى بلده».

فاطمة بنت السراة

كاتبة وقاصة وروائية من السعودية، صدرت لها أعمال كثيرة منها: بعد المطر دائماً هناك رائحة، رواية - 2003، لا.. يدق - قصص - 1995 وغيرهما، ولها مشاركات عديدة في الصحافة المحلية.

لا يجب أن تأتي من الباب

أذكر وأنا في الثالثة عشرة من عمري، مرحلة انفجار الهرمونات، والتحول الجسدي.. مرحلة الحساسية المفرطة.. أن تغيّب معلم مادة الرياضيات في صفي، فبعثني مراقب الدور للمدير، ليعيّن من قبله معلم احتياط لصفنا - رغم أن هذا التعيين كما عرفت لاحقاً من صميم عمل المراقب، لم أجد المدير في مكتبه، كان حاضراً لتقييم إحدى حصص صفوف الكفاءة.. طرقت الباب ودخلت مستأذناً المعلم المتوتر الذي أشار برأسه محذِّراً ناحية المدير، لم أفهم إشارته.. اتجهت برهبة إلى المدير في آخر الصف، كان أمامه سجل ملاحظات كبير.. انحنيت بجذعي الناحل وكتفي المتوترة وأنا أنقل إليه طلب

المراقب، متأملاً بحذر الوجه الأبيض القاسي السمات، والملامح التركية المدينية الواضحة في الشعر ولون البشرة.. هال المدير الطلب، فأشار بحركة آمرة من يده بأن أخرج لأن طلبي ليس مكانه هنا، فخرجت متلمساً الباب، وثمانية أزواج هازئة من الأعين المراهقة التقطتها حساسيتي المفرطة آنذاك، لأربعة تلاميذ كرهتهم بشدة ذلك اليوم.. خرجت بعدها وكل خلية في جسدي ترتعش خجلاً وغضباً وسُخطاً، ولمّا قابلني مراقب الدور كدت ألكمه في صدره مرتين وثلاث، أو أركله في قدمه، أو أفعل أي شيء يخرجني من ضيقي، لكنني قلت له فقط، وبالطبع مُخفياً كل شعور لحقني بالإهانة:

- المدير غير موجود..

وبعد وقت الانصراف كنت لاأزال على تلك الحال الصعبة من الغبن والخجل، وإحساس بالظلم فظيع، فأخبرت صديقي الوحيد بما كان من المدير الذي تقريباً طردني من المكان دون ذنب، مُخفياً عنه بالطبع نظرات الاستهزاء في أعين التلاميذ الأربعة، فقال ببساطة أولاد الشارع:

(الخطأ خطأك، ما كان يجب أن تذهب برجلك إلى هناك.. لا تقل لي مراقب الدور أجبرني على الذهاب.. لفة أو لفتين في الممرات تعود بعدها لتقول له: ليس هنا، ولا هناك!).

■■■

ولمّا بلغت الخامسة عشرة كان قد تكوّن فريق كرة في حيّنا، فـي الملعب المقـابل تمـاماً لـبيتـنا.. أرض فـضاء شـاسـعة المسافة كانت لأبي لم تُعمر بعد.

كان اللـعب يبدأ معهـم بعد الرابعة والـنصف عصراً، ويـنـتهي قبل آذان المغرب بقـليل، أو بالأصح ننهيه نحـن قبل الآذان بسبب وجود فـتيان معنا كانوا يـحرصون علـى أداء الصلاة حاضـرة في المسـجد القـريب.. في يـوم من الأيام كنـت قد انتـهيت مـن ارتداء مـلابس فـريقي المميـزة بلونيها الأبيض والأخضـر.. اليـوم بالذات ستجرى بيننا وبين فريق جديد وقوي مباراة ساخنة، منذ أسبوع ونحـن نتـمرن لتلك المبـاراة التـي سترفـع من شأنـنا فـي الحي إذا ما نجحنا.... وكان عنـد أبي ضيف ثقيل، اصطحبه بعد الصلاة إلـى البـيـت.. أدخلـت لـهـم الـشـاي عـجـلاً وسـارعـت بـالـذهـاب، فـأمـرنـي أبـي بـأن أصـب الـشـاي فـي الـفـنـاجـين لـه ولـضـيـفـه.. ففـعلت، ولمّا بـدآ في ارتـشافـه انسحبت.. أطلقـت ساقـاي للـريح حتى بـاب الـشارع الـذي تـوقفـت عنـده بتفـكير خِلـت أنه تفـكيـر الـعـاقـل (مـاذا لـو نـادانـي أبـي... مـاذا لـو طلبـنـي، مـاذا لـو.... فـلأستـأذنـه).. هـكذا قـررت بـراحة، فـتـحت بـاب الـشـارع، قاذفاً بالكرة لأصدقائي، طالباً منهم الانتظار، وعدت أدراجي إلى أبي وضيفه.. استـأذنته وخـرجت، إلا أن صـوته المُنـادي عليَّ أعـادني إليه..

- لا تذهب.

❖ لماذا؟

سألته بتخاذل وفجيعة من الأمر والطلب، فهمهم ضيفه بكلمات عن الدراسة والفلاح والجد والاجتهاد، فوافقه أبي بهزة دَهِشة من رأسه، كيف لم يفطن لهذا الأمر!

– لكنني كتبت فروضي رغم أن غداً هو الخميس.. أنهيت كل شيء حتى أمي... تنحنح أبي بوضوح عند ورود سيرة أنثاه التي هي أمي، فسكتّ.. كنت كاذباً في شأن كتابة الفروض فعاد ضيف أبي الذي كان عقيماً، يُحدِّث أبي بمفردات عن النشء والتربية وصعوبة سن المراهقة بالذات، سن الطيش والـ...، نسأل الله السلامة والعافية منه...

عندها قال أبي بحزم ناظراً إليّ:

– لا تذهب، قد أحتاجك هنا.

وبالطبع لم أذهب، ولم يرني أحد من أفراد الفريق طوال أسبوع كامل.

■■■

وفي منتصف مرحلة الجامعة لمع اسمي كأديب صغير، كان قد نُشر لي كتاب أدبي لاقى بعض النجاح، فتوجته بثان، لكن دار النشر طلبت تعريفاً من الجامعة بأنني أحد طلابها حتى تطبعه، فذهبت إلى مسؤول القسم الذي أطرى على مؤلفي الأول، وشجعني على الثاني، ابتسمت في خجل من مديحه، ولمّا

طلبت منه ورقة بالتعريف والختم، احمرّ وجهه، وارتبك معتذراً بأنها ليست مسؤوليته!

دُهشت!

- دكتور. أنا طالب هنا عندك!

❖ نعم، نعم. ولكنها كأول مرة ربما تكون مسؤولية أو...

تركته إلى مسؤول آخر كبير في الجامعة وأنا في دهشة من تردده، كنت قد درست عنده أحد المواد الحرة التي أحرزت فيها تقدماً ملحوظاً عنده، فصنع مثل صنيع الأول، مدح وإطراء وتشجيع وتعريف لزج بي لمن حوله عن الأديب الصغير، ثم رفض مبهم خوفاً من المسؤولية و... و

مرت أيام عليّ ودار النشر التي اختارت مؤلفي من بين عشرات تلح في طلبها، وأنا في حيرة من تردد مسؤولي الجامعة، وفي أحد الأيام التي لا أنساها مررت بقسم الدراسات العليا الذي به ثلاثة موظفين، أحدهم شاب صغير.. كان طالباً سابقاً معي في مرحلة أعلى، شاركته إحدى المواد، أهديته مؤلفي الذي أكد لي بأنه قرأه أكثر من مرة وأنه... كنت أخبره عن الجديد، وعن طلب دار النشر، ورفض المسؤولين، لكني سكت.

(ماذا سيقدم لي هذا الصغير؟).

بهذا فكرت بعد الصدمات المتتالية من الأساتذة الكبار.. الجميل أنه هو الذي بدأ بها، مربتاً على كتفي كالكبار:

- أسرع وأتحفنا بالجديد.

❖ موجود.

فلتت مني سريعة بعد انحباس أيام ثمانية، ودوخة من المسؤولين الكبار.

- بالتوفيق، لا تنسانا من الإهداء.

❖ تنقصني ورقة تعريف.

- تعريف؟!

❖ تعريف، تصديق، ورقة والسلام بها اسمي والختم، تؤكد بأنني من طلبة الجامعة.

- فقط؟!

سألني ساخراً،

- لكن الأساتذة، وأشرت برأسي إلى مكتبين، لم...

قاطعني بابتسام:

- لا عليك.. إليك الورق المطبوع، اكتب اسمك وتخصصك..

كتبت ما أملاه عليّ، على ورق الجامعة المطبوع..

ناولني الختم الخشبي الصغير:

- اختم بنفسك هنا.

تأملت كتابة الختم:

- لكنها الدراسات العليا، وأنا طالب في...

ازدادت ابتسامته:

- ألست من هذه الجامعة؟ إذاً لا تكن (ب ط ي ء اً) مثلهم.

■■■

وبعد النجاح من الجامعة صُدمنا بعدم وجود الوظائف لأغلبنا، وصُدمنا أكثر بهزال رواتب القطاع الخاص، فقررت التقدم لنيل شهادة الماجستير من الجامعة نفسها، ولأنني لم أتعلم من الدرس القديم، ولأنني - بوضوح - أحب دائماً الدخول من الباب، فقد طارت دراسة الماجستير مني ذلك العام، أو كادت أن تطير بحجة أن باب التسجيل في تخصصي قد أغلِق، وأن الأوراق رُفعت للعميد.

وبالرغم من أن التسجيل قد أغلق، والأوراق قد رُفعت، إلا أن أحد الزملاء من التخصص نفسه قد انضم إلى الاثنين المتقدمين قبلي لنيل الماجستير!!!

بعد هذا اليأس من التسجيل بثلاثة أيام فقط كنت حاضراً على عشاء إجباري مع أبي عند أحد الأعيان من المعارف.. وأثناء الكلام تداول الكبار إخبارنا نحن الشباب من حيث كثرة

عدد الخريجين كما الرز، كما وصفنا أحد المتحذلقين الذي يتقاضى راتباً فلكياً من الدولة، وعدم وجود وظائف في تخصصاتهم و... و... و....

ولمّا أتى ذِكري باعتباري أحدهم قلت بأدب وبغير حماس: للأسف. لا أمل لي في هذا العام.

وأمام الاستفسارات الباسمة أخبرهم أبي ضاحكاً عن باب التسجيل (الدوّار) الذي يُغلق ويُفتح متى شاء.. وبعد انتهاء العشاء وشرب الشاي المعطّر والتطيّب ببخور العود ودهن الطيب، والتأهب للرحيل، فوجئت بمضيفنا يقترب مني دون الكبار الآخرين الذين تسابقوا لمصافحته، هامساً لي بحنو وبأمر حزم مباشر:

- اذهب بأوراقك غداً بعد العاشرة صباحاً إلى القسم بالجامعة، واستعد لمباشرة التحصيل الجيد هذا العام للماجستير.

رفع يده مكرراً:

- لا تنس، بعد العاشرة صباحاً.

كان يعبث بمسبحته ببساطة وهو يقولها، وأمام نظرتي المستفهمة إلى حد عدم التصديق، أشار لي بأن أقترب منه أكثر، ولمّا فعلت عَرَك أذني بود قائلاً:

- عيبكم أنكم دائماً تطرقون الباب، والكبار يا بُني لا يبشوّن لِمن يطرق الباب، لا تسل لماذا لا يبشون لِمن يطرق الباب، لكن، هذا هو دَيّدن الكبار، اذهب ولا تخف.. وفقك الله.



أحمد المؤذّن

القاص.. من مواليد المحرق 1973م، عضو أسرة أدباء وكتاب البحرين، صدر له «أنثى لا تحب المطر - قصص المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 2003م».

عسل الصورة العارية

انتصف الليل ساهراً ينافس الخمسة الجالسين قرب شارع بلا رصيف.. بدا مهجوراً وقد استنزف ثرثراتهم التافهة. انسحب واحد وتبعه آخر فتثاءب الثالث ومضى لباب سيارته واختفى في شوارع مظلمة.

اثنان، اثنان يلفهما صمت مؤقت هنا بعد تفرق الصحبة، استخرج ذو الذقن الحليق والملامح المغرورة شيئاً ما..

- هذه صورتها - خذ.. انظر.

تأكل اللهفة الآخر في لحظات تتقد عيناه جائعة ويتقلب على جمر رغبته..

- قلت لك أنا مستعد.

- لا تسوي الصفقات هكذا، عشرة دنانير الآن والعشرون الباقية بعد انتهاء السهرة!!

- موافق، الصورة أولاً الصورة.

- تعرف؟ جميلة ولا أجمل منها في البلد وهناك مزايا أخرى ستكتشفها بنفسك عندما.. (غمز بعينه اليمنى).

قبض المال واستحالت ابتسامته أكثر خبثاً، مليء بالشر والغطرسة كأنها المرة الأولى التي يقبض فيها عشرة دنانير، لا عجب فسيارته متهالكة ورثة مثله، رمادية اللون تشبه صاحبها في غموضه.

حول عينيه عنه، يتملكه الملل وسأم الانتظار، أشعل سيجارة ونفث دخانها بعصبية.

- الصورة.

- ليلة أمس غمرنا سياح عرب بكرمهم وحصلت هي على خاتم الماس من أحدهم، أفرغت من الأغبياء جيوبهم، مساكين.

- أنت تهول الأمر، أعرف لن تعطيني الصورة قبل رفع السعر!

- زبائني هم اهتمامي الأول ولكن..

- لا أبالي حتى لو دفعت راتبي كله، لا تماطل ولا توجع رأسي.

- امنح نفسك قليلاً من الهدوء، لا تنفعل هكذا سأتصل بها فأنا مجرد وسيط.

يفكر، تحترق سيجارته ويشعل أخرى يتفقد محفظته المليئة بالأوراق والفواتير، والمبلغ لا يكفي. يفكر في حل سريع فهو يريد.. يريد رؤية صورتها ومشتاق برغبة شبقة لاحتواء جسدها.

كان متقززاً وأخبر صديقه ذات مرة عن فتيات الأرصفة الأجنبيات ووصفهن بالعطر المغشوش. من أجل عصر أجسادهن المستهلكة وتقبيل شفاههن تفوح عفونة الخمر منها وبدون جمر الطراوة الصارخة لن يدفع لقاء مزيف تخفيه مساحيق وألوان الزينة، تجمل صدأهن.

كان يطلب إمرأة عشرينية تطفح جمالاً، لم تغرق بعد في بيع الجسد.

إمرأة لم تلوثها نجاسات الاحتراف، إمرأة لها نكهة خاصة (كابتشينو إيطالية)، تشبه ابتسامتها فتيات الإعلانات السمراوات الطازجات.

تضيء أزرار هاتفه الجوال الظلام المتكاثف حوله وهو يتوارى ببنطلون الجينز، يكبح نصف ابتسامة كادت ترتسم على وجهه وقال:

- تـصـور، تـسـتـخـف بـالمبـلـغ المـعـروض، لكـنـهـا وافـقـت عـلـى استضافتك في شقتها الليلة بعد تزكيتي لك.

- ...

- لا تفكر فـي المبـلغ، خذ تـذوق الجمـال الحقيـقي واسـألنـي عن عسلها.

خطف الـصورة ورمى سيجـارته وتفرق الـدخان متقطعاً من منـخريه، تـكاد عيـناه تسقطان، حشـرجة تملأ حـنجرتـه بالثقوب ومسامـير تتغـرس في أحشائه بـلا رحمة وأحذيـة تسحق كـرامته ويلطخ وجهه عري الصورة التي.. التي يعرفها جيداً!!



فـــــــؤاد
نـصـر الـديـن
حـــســـيـن

عضو اتحاد كتاب مصر. له العديد من الأعمال القصصية.

ساعة جيب جدي

- 1 -

بدأ الشيب يغزو الرأس المثقل بالهموم، ومازلت أفكر في ساعة جيب جدي صغيرة الحجم التي توارثت عبر الأجيال حتى جاءته في الميراث، كان دائماً يمسك بها بين أصابعه، يحبها جدي ويعشقها، يطيل النظر إليها، والاستماع إلى دقاتها التي تنطلق في أوقات محددة، دقات هادئة متناغمة. يحتفظ جدي بها في جيب جلبابه، يحافظ عليها بشكل ملفت مما جعلنا نشك بأن لا شيء له في هذه الحياة سوى المحافظة على هذه الساعة التي يقول عنها إنها إحدى بنات ساعة هارون الرشيد التي أهداها إلى شارلمان الملك.

وازداد تمسكه واحتفاظه بها لدرجة رفضه التفريط فيها أثناء سنوات القحط والحرمان التي مرت عليه فلم يفكر يوماً في بيعها أو الاستغناء عنها والعيش بثمنها، وحينما عرض عليه بعض تجار التحف مبلغاً خيالياً لشرائها منه رفض رفضاً شديداً كطفل صغير يريدون سلب لعبته منه، واحتضنها في صدره كعاشق يحتضن حبيبته الجميلة. وقبيل وفاته ألقى وصيته الأخيرة على أبي بالاعتناء والمحافظة على ساعة الجيب. ساعة الأجيال المتوارثة، نفس الشيء الذي فعله جدي فعله أبي معي؛ فورثت الساعة بعدهما.

حينما جاءتني قبضت عليها يدي، وضعتها أمام عيني أتطلع إليها. أراقب تحركات ثوانيها وسير عقاربها. أستمع بشغف لدقاتها المتناغمة كالموسيقى الناعمة بين الساعة والثانية. لقد شغلتني ساعة جيب جدي كثيراً. شدتني إليها. جذبتني لدرجة أنه لا يمر يوم إلا وأصاحبها فيه متطلعاً ومستمعاً ومحافظاً.. آه لهذه الساعة سحر عجيب ما إن تورثها حتى تعشقها، فلا تستطيع الفرار من الوقوع في دائرة سحرها...

– 2 –

بدأ الشيب يغزو الرأس المثقل بالهموم في شراسة، وبدأت أفكر في توريث الساعة لأحد أبنائي كما فعل جدي مع أبي، وأبي معي.

سألت نفسي: مَنْ أحق بها من أولادي؟ من سيعتني بها كما اعتنينا بها جدي، أبي، وأنا؟ شغلني السؤال كثيراً. أخذ مني مأخذاً كبيراً، حاولت اختبار أولادي لمعرفة أكثرهم حباً للساعة. فوجدتهم جميعاً على درجة واحدة من عدم الاهتمام. أصابني القلق بغزارة آلمتني، فالعمر يجري والساعة قابعة في خزانتي لا أعلم بعد من أحق بها.

صباحاً استيقظت من نومي والإرهاق يتساقط من جسدي. اتجهت إلى خزانتي بخطوات متهشمة. أتطلع إلى ساعة جدي كعادتي؛ فإذا بي أصاب بالذهول الذي زاد من قسوة إرهاقي. حملقت بعيني من جديد داخل الخزانة غير مصدق؛ فالساعة التي وضعتها بنفسي داخلها، والتي كانت في قبضة يدي. هذه الساعة تبدلت. أصبح مكانها واحدة أكبر حجماً. مددت يدي أسحبها من بطن الخزانة. حملتها بيدي. وضعتها فوق منضدة بالحجرة. تطلعت إليها. إنها نفسها؛ لكن حجمها ازداد. كيف جرى ذلك؟ ما الذي أصابها؟ أمسكت رأسي بيديّ خوفاً من الانفجار الذي أشعر بقدومه. تحركت خطوات داخل حجرتي أبحث عن المجهول. أبحث عن إجابة لسؤالي. رنوت ببصري إليها في دهشة؛ فإذا بالدهشة تزداد وتملأني. الساعة وياهول ما رأيت في هذه اللحظات كبر حجمها، ونما عما كانت عليه. إنها تزداد حجماً أمام عيني. رعبت. أصابني الخوف. صرخت بلا وعي.. النجدة.. النجدة.. النجدة.. لم ينجدني أحد. لم

يسمعني أحد. ربما لم ينطلق صوتي من جوف جوفي. أوشكت على السقوط في بئر الجنون. الساعة تضخمت داخل الحجرة، ودقاتها أصبحت مزعجة. تصم الآذان؛ بل تكاد تطيح بالجدران في الفضاء، فنموها يزداد ثانية بثانية. لا شك سيأتي الوقت الذي لا تتحمله الحجرة، بل البيت كله. يجب إنقاذ البيت من هذا التضخم الجنوني. فجأة انفجر البيت وتحولت ساعة جيب جدي إلى حيوان خرافي ضخم. فجّر البيت منطلقاً نحو الشارع يلتهم كل من يقابله من ناس، أشجار، سيارات، وحيوانات. لم يدع شيئاً إلا وأتى عليه. حول المدينة إلى خراب مدمر.. انتبهت لنفسي. استيقظت من غفلتي. احتضنت الساعة في صدري. خرجت بها من الشقة بحذر شديد، ثم عبرت الأبواب بصعوبة. انطلقت للخارج. حملت الساعة فوق كتفي لأتمكن من السير بها. توقف المارة بالطريق يتطلعون إليّ في دهشة. تعجبوا لكبر الساعة وحجمها. ظن البعض أنني سارق إحدى ساعات الميادين العامة. سمعتها بأذني.. الرجل سرق ساعة الميدان. أنقذتني التهمة من السقوط في بئر الجنون. ماذا لو وضعتها فعلاً في إحدى الميادين القريبة لتكون في الفراغ الفضائي ويستفيد بها كل الأهالي. ثم أقوم أنا بالتردد عليها وزيارتها يومياً؛ فلن أودعها وأرحل. سأعود إليها دائماً. الوصية يجب تنفيذها. المحافظة والاعتناء بساعة الأجداد المتوارثة. لكن أين أضع الساعة التي تنمو فوق كتفي؟ لا مكان لها الآن. هل أظل أبحث في الشوارع والطرقات عن مكان أضعها فيه. سألفت نظر

النـاس والمارة بحملها فوق كتفي مثلما لفت نظر بعضهم. الآن يجب المحافظة على الساعة بعض الوقت في مكان آمن حتى أعثر على المكان المناسب لها. أين أضعها إذاً؟ فكرت قليلاً ثم تذكرت سطح منزلنا. أسرعت نحو البيت والساعة لاتزال فوق كتفي تنمو. دخلت بها من باب العمارة. صعدت الدرجات بصعوبة؛ فكثيراً ما كانت تتخبط بالجدران. وصلت لأعلى العمارة. فوق السطح. الفراغ كبير. لا شيء هنا سوى السماء والهواء وطبق الدش. أنزلت الساعة برفق. وضعتها وسط السطح، ثم جلست جوارها أسترد أنفاسي الضائعة. ماذا أفعل يا الله في هذا الميراث الجنوني؟

جاءتني فكرة. ماذا لو كتبت رسالة إلى حاكم المدينة أخبره بامتلاكي لأكبر ساعة بالمدينة، ورغبتي بالتبرع بها كيما توضع في أحد الميادين.

أسرعت إلى حجرتي أكتب الرسالة. دقت الساعة فجأة دقاتها المدوية في الفضاء الواسع؛ فخرج بعض الناس يتساءلون عن الرنين العظيم...

– 3 –

صباح اليوم التالي صعدت إلى سطح العمارة لرؤية ساعتي والاطمئنان عليها. التضخم زاد بشكل لا يصدقه عقل. هبطت الدرجات مسرعاً لتوصيل رسالتي إلى حاكم المدينة الذي

سـرعـان مـا استـمـع إلـيّ بشـغـف. ثـم بـفـرحـة غـامـرة ثـم أرسـل مساعديه لمشاهـدة الساعة وكتـابة تقرير عـاجل إليه. خـرج معي بـعـض الـموظـفـين وهـم يـتـعـجـبـون لحـديـثـي مـع حـاكـم الـمـديـنـة واهتمامه بهذه الساعة التي لا تعدو عن كونها ساعة كأي ساعة أخـرى. وما الـفـرق والـساعـات فـي المدينـة ذات أشـكـال وأحجـام مختلفة؟ قاد أحـدهـم السيارة الحكومية متجهاً حيث أوجهه إلى بيتي. وأمام الباب الـرئيسي للبيت وقفت السيـارة، ثم هبطنا من أبوابها وصـعدت بهـم إلى الـسطح لـيروا سـاعة جيب جدي الـتي أصـابـتـهم بـالـذهـول فطـافـوا حولـهـا مـتـطـلـعـين في إعـجـاب، ثـم أسـرعوا إلـى مـبـنـى الحـاكم لـتقـديم تـقـريرهـم إلـيـه. وما هـي إلا دقـائق حتـى أصدر أمـره الـسـامي بـنـقـل الـسـاعـة مـن الـبـيـت إلـى أحد الميادين العـامة، فعـاد مساعـدوه مرة أخرى، ومعـهم العـمـال فـوق سـيـارة نـقـل كـبـيـرة سـرعـان مـا انـطـلـقـوا فـي عـمـلـهـم بـربـط الـسـاعـة بـحـبـال طويـلـة فـي مهـارة وإتـقـان، ثـم حملـوهـا إلـى حـافـة سور السطح، وأدلوا بها من أعلى الـعمارة إلى الشارع حيث بقية العـمال الذيـن استقبلـوها فوق الـسيارة الـنقل الـتي انـطلقـت إلى مـبـنـى الحـاكم الذي رأى الـسـاعة فـوق الـسـيارة عبـر نافـذة مـكـتـبه فازداد تـعـجـباً لمـنـظرهـا، فـأصـدر أمـره الفوري بـوضـع الـسـاعـة في أكـبـر مـيـادين المـديـنة. مـيـدان المحـطة. اسـتـدعى المـسؤولـون ونش بلدية المدينة لرفع الساعة ووضعها بمساعدة العمال فوق عامود صخري يقف منتصباً داخل الحـديقة الدائـرية أمام باب مـحطة السكك الحديدية.

رميت بنظري صوب العامود الأثري الذي أقيم في ميدان المحطة ذكرى لنهاية الحرب التي كانت بيننا وبين الأعداء. صعد النظر إلى أعلى. إلى العامود الصخري. أنسب مكان توضع فيه الساعة. عُلقت ساعة جيب جدي بالحبال في بومة الونش الذي رفعها عالياً إلى أعلى العامود حيث قبعت فوق قمته في استرخاء. فجأة جاءت سيارة الحاكم. وقفت قرب الحديقة. أطل الحاكم منها تجاه الساعة القابعة فوق رأس العامود تدق دقاتها التي ملأت فضاء الميدان. ابتسم الحاكم فرحاً صادراً الأوامر العليا لمعاونيه بإعادة تجديد حديقة الميدان وسرعة الإعلان في الصحف والإذاعات المسموعة والمرئية عن افتتاح الحديقة في ذكرى يوم الاستقلال. انتشر المختصون من مهندسين وفنيين وعمال يعملون في تخطيط الميدان وإعادة زراعة حديقته، بالإضافة لدهان المباني المحيطة بالميدان خاصة مبنى سكك حديد المدينة.

– 4 –

لم ينس حاكم المدينة دعوتي الخاصة لحضور الافتتاح الذي شرّفني فيه بإطلاق اسمي على أحد الشوارع الصغيرة المتصلة بالميدان بعد خطبة عصماء عن الوطنية والشجاعة والعمل من أجل رفع هامة البلاد عالياً وكلام كثير ليس له معنى عن واجبات المواطنين تجاه وطنهم الأم. ثم قلدني وساماً وسلمني مفتاح المدينة وأعلن اسمي على الشارع شارع حسن

الساعاتي. ثم قام بقص الشريط الحريري إيذاناً بالافتتاح الجديد لميدان ساعة المحطة وسط تصفيق الجماهير المحتشدة حول الميدان. هنا دقت الساعة دقاتها الراقصة في الفضاء الواسع فرحاً وسروراً مع فرح الناس الذين صفقوا في نشوى وسعادة.

أحسست أنا أيضاً بالسعادة لسعادة كل هؤلاء الناس لمحافظة الدولة على ساعة جيب جدي بأحسن وضع. لو كان جدي حياً لرضي بما فعلته تجاه ساعته، كذلك أبي الذي أراه يصافحني محتضناً في فخر واعتزاز؛ فهو يحب خدمة الناس وتقديم كل ما يفيد الجماهير. ساعتك يا أبي تخدم الجماهير؛ فكل الأنظار تتطلع إليها لمعرفة الوقت، وكل الأذان تستمع لدقاتها، وها هي أضافت لميدان المحطة جمالاً جديداً ورونقاً بهيجاً. ولم يلاحظ الناس بداية عند وضعها فوق العامود الصخري وسط ميدان المحطة نمو الساعة لأنها كانت تنمو في هدوء.

– 5 –

في الصباح الباكر عدت إليها في زيارة اطمئنان. من البعيد استطاعت عيني رؤية الساعة فوق النصب الشامخ. دقات الثواني وتحركات العقارب تصدر نغمات يسمعها كل من في الميدان من ركاب المواصلات العامة والخاصة والبائعين وأصحاب المحال التجارية وقد استطاع بعض الناس اكتشاف

تـزايـد حجـم الـسـاعـة يومـاً بـعد يـوم؛ فـأصبحت حديث المدينـة الـذي وصـل بـعضــه إلـى الـصـحـفـيـين الـذيـن جـاءوا لمـراقبتـهـا وملاحظة نموهـا ليـكـتبـوا عنهـا في الـصحافـة العالمية، ممـا دفـع الـوفـود إلـى ميـدان المحطـة للتطلـع إلـيـهـا، جـاءوا بـكـاميـراتهـم يلتقطون صـورهـا ويحسبون نمـوهـا، ووضعت سـاعـة جيـب جدي في بـرامج الشركـات السيـاحيـة ضمن المعالم الأثريـة والسيـاحيـة بالمدينة.

نصبت الخيـام فـي حديقـة الميـدان للذيـن يريـدون مـراقبـة حجـم الـنمـو الـيومـي فعمت الـفوضـى بـالميـدان ممـا استـدعيـت قـوات الأمـن لـلـمـجـيء؛ لـكـنـهـا فـشـلـت فـي تـنـظـيـم الجـمـاهـيـر، ففرقتهـم بعيـداً عـن الميـدان. ثـم صـدرت الـبيـانـات والمنـشـورات والأحاديث الإذاعية عن هذه الساعـة السحرية،. وأجـرت أجهزة الإعلام اللقاءات معي حيث انصبت مـعظم أحاديثهم عن السيرة الذاتية لهذه الساعة. كيف حصلت عليها؟ متى بدأت في النمو؟

قابلت كل من أراد مقابلتي وأجبت على كل الأسئلة بقدر معرفتي وعلمي. لم أكذب في أحاديثي الصحفية والإذاعية كما يفعـل الفنـانـون المشـهـورون. لقـد قلت كل الـصدق. وصـدرت الصحف المسائية والصباحية متصدرة صفحاتها الأولى صورتي بأحجام مختلفة جوار سـاعة جيب جدي بميدان المحطـة. رأيت نفسـي على شـاشـات التلفـاز فبـدأ النـاس فـي المدينـة يحفظـون صـورتي. كـلـمـا ذهـبـت إلى أي مكان يشـيرون بـأصـابعهـم نحـوي

صائحين باسمي. حسن الساعاتي. حسن الساعاتي. أي مجد وأي شهرة أهديتها ليّ يا أبي حينما ملكتني ساعة جدي المدهشة.

– 6 –

بعد أسابيع بدأت الشكوى من الساعة تتصدر الصحف. أرسل الناس الشكاوى إلى المسؤولين عما أصابهم من أذى ساعة ميدان المحطة؛ فدقاتها المدوية تكاد تصم الآذان حين تنطلق معلنة عن الوقت. دقاتها أكثر قوة من انطلاقات مدفع، تحركات الثواني يمنع الناس من النوم بسبب دقها المنتظم بقوة. وكثرت طلبات الصيدليات لأدوية علاج الأذن والصداع والمهدئات والمنومات. كما اشتكى المسؤولون من الساعة التي تتضخم في السماء فتحجب الشمس عن المدينة. هنالك وقع الحاكم في بحيرة الحيرة لحجب الشمس ومنع الضوء والضياء وإغراق المدينة في الظلام. ذهبت إلى ساعة جدي أتطلع إليها فلم أستطع النظر واقفاً. اضطررت للنوم على ظهري فوق الأرض لمراقبة الساعة جيداً. إنها كبيرة جداً. أكبر من كل شيء في الفضاء. لقد أصبحت المدينة تعيش تحت مظلة الساعة فانطلقت أحاديث الناس والإذاعات ووكالات الأنباء العالمية تتحدث عن المدينة الغارقة في ظلام ساعة ميدان المحطة طالبين بعودة الشمس للمدينة وإزالة الضوضاء والإزعاج الذي تسببه الساعة للأهالي من جراء صوت رنين جرسها وسير

ثوانيها. وحفاظاً على البيئة من التلوث السمعي. وموت الحياة للظلام الدائم للمدينة. اتخذت الشرطة قراراً بمنع الناس من الاقتراب من ميدان المحطة حفاظاً على حياتهم. واجتمعت الهيئات الرسمية، مجلس الوزراء البرلمان، مجلس الشورى، والمجلس الشعبي لوضع حل لهذه المشكلة؛ فاستطاعوا الاتفاق على اتخاذ قرار واحد بإزالة الساعة من ميدان المحطة والتخلص منها. أصابني الهم لقرار المسؤولين ومندوبي حماية البيئة فهبطت دموعي حزناً على ساعة جدي.

ترى ما الذي سيفعله جدي حينما يعلم بأنني تسببت في إهانة ساعته وفشلي في المحافظة عليها كما أوصاني أبي. قررت الإقامة في شارع حسن الساعاتي فوق الأرض لا أغادرها. أراقب الساعة في كل ثواني حياتها، وأرى ما سيفعله الحاكم تجاهها. الوقت يمر والساعة تزيد من غطائها فوق المدينة فيزداد ظلامها، ويزداد رنينها قوة؛ فلم أستطع المكوث بالقرب منها. أصابني القلق والتوتر العصبي فانطلقت صرخاتي في شوارع الميدان لا أدري عن أي شيء أصرخ؛ فأنا لا أسمع صوتي من قوة صوت دقات الساعة. سرت بحذاء الحديقة. طفت حولها. رأيت رجال الأمن يحيطون بالميدان يقودهم حاكم المدينة الغاضب. رأيت أيضاً مدفعاً تجره الخيول يوجهه الجنود ناحية الساعة فوق عامودها الصخري. دق قلبي دقات كثيرة أكثر قوة من قوة دقات الساعة. أسرعت ناحية الحاكم منعني رجال الأمن. صرخت فيهم. أنا حسن الساعاتي

أريد مقابلة مولانا حاكم المدينة. سمعني من على البعد فأشار لهم بإصبعه هرولت إليه. سألته عما سيفعله بساعتي. هز رأسه أسفاً دون أن ينبس بكلمة ثم ابتعد مع رجاله بعيداً عن الحديقة. وصدرت الأوامر من خلال مكبرات الصوت بإبعاد الناس عن الميدان وغلق باب محطة السكك الحديدية لعدم خروج المسافرين في هذا الوقت حرصاً على سلامتهم. ظللت بالحديقة أتابع ما يجري في ذهول قاتل وضعوا قريباً من العامود الصخري. ظل ثلاثة رجال من قوات الأمن بخوذاتهم ودروعهم وملابسهم الآمنة جوار المدفع. ولا شيء آخر سواي. عمّروا المدفع بإحدى الطلقات. بدأوا تصويب قذيفتهم صوب الساعة. أسرعت إليهم. سألتهم في بلاهة عما سيفعلونه. أخبرني أحدهم في شماتة.. تفجير ساعة ميدان المحطة للتخلص منها حرصاً على سلامة الأهالي.

صرخت في جنون رافضاً ما يفعلونه. اقتربت من المدفع. حاولوا إبعادي، لكني تشبثت بمكاني أمام المدفع أسد فوهته بجسدي منعاً لإطلاق أي قذيفة ناحية الساعة. احتضنت المدفع بقوة ورجال الأمن يحاولون إزاحتي عنه وأنا أرفض صارخاً بأعلى صوتي.. النجدة يا جدي...



عبدالسلام الحميد

لـه الـعـديـد مـن الأعـمـال القصصية.

البخيل

توقف أمام محل التموينات المجاور لمنزله في الحي الراقي الذي يسميه بعض الخبثاء حي (البرجوازيين).. ترجل من سيارته الأوروبية الفارهة، تصاحبه طفلته الوحيدة.. هو يحب قضاء يوم الخميس في التسوق بصحبة نورة بدلاً من تكليف السائق بإحضار مستلزمات المنزل التموينية كي يمضي أطول وقت ممكن مع طفلته الأثيرة، ويعوضها عن غيابه طوال أيام الأسبوع التي يمضيها في متابعة أعماله الكثيرة وشركاته الناجحة.

اشترى ما يكفي المنزل من المواد التموينية لمدة أسبوع واحد

فقط لأنه يحب كل شيء طازجاً، إضـافة إلى أنه لا يريد تخريب جدوله للتسوق نهاية كل أسبوع.

عـرَّج علـى قسم ألـعاب الأطفـال، واشـتـرى لطفـلتـه الـعديد منـهـا، واتجـهـا سـويـاً إلـى المحـاسـب كـي يـدفـع الحسـاب.. عـنـد المحـاسـب لفـت نـظـر نـورة ذلـك الـرف المـلـيء بـأنـواع الحـلـويـات فصرخت:

– يبه.. يبه.. أبي حلاو.. والله يخليك أبي حلاو.

تجاهلها وأكمل عد النقود، فعاودت الصراخ:

– تكفي يبه لو حلاوة وحدة.

دخلت في نوبة هستيرية مفاجئة من البكاء والصراخ حينما حاول تهـدئتها، فتجـمـع الناس من حـوله.. زبائن المحل والعـاملون فيه.. بعـض الفضوليين الجاهزيـن دوماً لمشاهدة التجـمهر.. كان بينهم أحد جيرانه الذي قال لرفيق معه:

– شف النذل على كثر ما ربي أعطاه بخل على بنته بحلاوة!

علق الآخر شامتاً:

– سيارته بنص مليون وما يبي يشتري حلاوة بنص ريال!

– الله لا يشحذنا إلا بطاعته.

قـالهـا أحـد كبـار الـسن مـن الحاضـريـن فرمـى الأكياس مـن يديه. وحمل الطفلة وهو يضمها إلى صدره مغادراً المحل، وركب

سيارته.. عندما صفق باب السيارة، وتأكد له أنه صار بعيداً عن الجمع، أغرقت عيناه الدموع، وهو يربت على طفلته الغاضبة، يهدئها في حنان جارف، وقلبه يكاد يقفز من بين ضلوعه.

كان يود لو صرخ فيهم قائلاً:

- نورة فيها سُكر.

ولم يستطع.



حسن الشيخ

(السعودية)، أصدر رواية ومجموعتين قصصيتين: ولادة فارس قبيلة المطاريد (1998)، احتفاء قدوسة (1999).

رجوع صبران

لا يدري على وجه التحديد، لماذا عاد، إلا أنه عاد محملاً بالوله الكالح. الوله الذي داسته أخفاف القوافل، وحوافر الخيل.

وقف صامتاً متأملاً. بينما راحت ناقته التي أنهكها الرحيل والشوق، تقضم بعضاً من حشائش برية، لها لون الأوجاع. لم تبد الناقة انفعالاً يذكر، وكأنها تجاهلت الصخب الذي صدر من غير توقع، ولم تلتفت لتغريد النساء البدويات التي تعرف كل واحدة منهن.

كان الموقف يوحي بالانفجار. شيء ما قد يقع في أي لحظة دون مقدمات تذكر، ودون حاجة إلى بداية معلومة.

ضيّق صبـران لثـامـه. حدّق فـي الأفـق تـارة، ثـم حدّق فـي الخيـام المتنـاثـرة هنـا وهنـاك، بـدا مضـطـربـاً شيئـاً مـا، إلا أنـه استطـاع إخفـاءه، بنظـرة عميقة مـن عينين قـد هدهـمـا الـرحيل والـبعـد. التفت صبـران إلـى خيـمـة هنـاك. خيـمة أنـوار. تسـاءل! هـل ينـاديها. أيـن أنـوار. هـمّ بـرفـع صـوتـه. إلا أنه تـراجـع وبقـي واقفاً.

(هـل ستنتقـم أنـوار منـي؟ هـل ستغـرز خنجـراً لامعـاً فـي صدري وتبتسم؟ الثأر هو مهـر أنوار، الذي لن يتحقق إلا بموتي. هل نست أنوار حبنا العذري، حبنا البدوي الصافي. لا أدري).

رفع عينيه وهو لـم يزل متلثماً. واضعاً بنـدقية صيـده خلف كتفـه. رأى مجمـوعـة مـن الـرجال قـد أحـاطـت بنـاقـتـه، بصـمـت حذر.

لم يتحرك، بينما تكاثر الحشد بهدوء وترقب، وسادت فترة صمت قصيرة، تخللتها (نحنحات) الرجال، وهمس النسوة.

أراد صـبـران أن يفك لـثـامـه، ويتـحـدث. إلا أنـه تراجـع، فكـر في شـيء آخر.

(ناقتـي تلك هـي الـتي تستطيع أن تفـهمني! لا أحـد سـواهـا. ناقتـي حميدة الـي حملتني إلى فضـاءات الصحاري، دون كلل أو تبـرم، تحكي لـي برغـائها حكايتها مـع الرمل والـعشب. وتـشتكي

أحياناً لكن دون تذمر مزعج مـن عطشها. أسبوعان قد مرا دون ماء. صبورة على الظمأ، بينما أنا أستحلب من ضرعها اللبن).

تطلـع من جديد للحشد الصغير. تطلع باستغـراب ودهشة، إلا أنـه فكـر فـي أنوار. هـل وقفت بـين النـسـوة، متـخفيـة خلـف (برقعها). يتمنى أن يسمعه رجال القبيلة، نساؤها، أنوار أيضاً.

قال له عمه زيدان يوماً:

- اسمعني يـا صبران، هـذه الناقـة لأبيـك. أنت قد تحـتاجهـا في سفرك هذا.

ثم أضاف بنبرة بها شيء من العطف:

- لـم تزل صغيراً يـا صبـران، ولكنـها عـادات القبيـلـة، لابد مـن اعتزال القبيلة سنوات عشر.

ولـم يـجب يومهـا صبـران علـى عمـه الشـيخ زيـدان. إلا أنـه تطلع الآن فلم يجده بين الواقفين.

عنـدما عـاد صبـران على ناقته حميـدة، في تلك الظهيرة، كانت فـي صدره علّة، سـببتهـا سنوات التـرحال الطوال، والحـنين إلى أنوار.

أما الرجـال الذين التـفوا حوله، أبنـاء عمومتـه. فقد تطـلعوا غيـر مصدقـين بعودتـه، ظنوا أنه لـن يعود. وأن جـفاف الصـحراء وحرارتها كافيان لحتفه.

نظروا بحيرة متعجبة. فقد سبب غيابه الطويل مزيداً من الإحساس بالذنب، والشعور بالخجل. إلا أنهم رغم ذلك مجبرون لتنفيذ حكم القبيلة، بإبعاده عن مضاربها، لإثم لم يرتكبه قط هذا الإحساس الذي داهم رجال القبيلة، والنشيج المنقطع بين النسوة، ما كان يتم بتلك الاحتفالية الصعبة، لولا هيئة صبران. لم يكن يحتاجون لأن يضع لثامه عن وجهه، كما لم يكن يحتاجون لأن يتحدث لكي يعرفوه، طلعته المهيبة كانت كافية.

هيئة صبران التي بها شيء من البؤس، والإنكسار، اللذين يأنفان التذلل، حوّلت الاستقبال التلقائي لصبران، إلى احتفالية جنائزية، أشعلت الصحراء بدمع له طعم التراب المبتل.

حميدة، لم تعرف الشبع، ولسنوات طويلة، لكنها حين تشبع في تلك الأيام الربيعية القليلة، فإنها (تبرك) وتجتر بهدوء، بينما تحدق بانكسار في الصحراء البعيدة وعندما ترغب في النوم، تتوقف عن الاجترار، وتمد عنقها برضى على الأرض وتنام.

قالت أنوار وفي صوتها شيء من المرارة والخجل:

– ستظل مطارداً، بعيداً، عن الديار بذنب لم ترتكبه.

– سأعود يوماً ما. كما أخرج الآن، فهل تعدينني بالانتظار؟

ثم أضاف قبل أن تجيب وبشيء من الانكسار والحكمة:

- الانتظار مرارة، وقدر، مكتوب على جبينا، لا أنا ولا أنت لنا خيار في دفع المكتوب. هذا ذنب لم أذنبه، وخطأ لم أرتكبه. ولكني أتحمل وزره بالنفي من الديار عنك. إلا أنني لن أنساك.

- صبران.. يا ابن خالتي، تعال نفضي بحكاياتنا لهذا القمر التائه، نجعله شاهداً على مأساتنا.

قالت ذلك وأحست بأن كلماتها ليست معبرة بدقة، عما قصدته. رغبت في معاودة القول من جديد، إلا أنها ارتبكت ففضلت الصمت.

نزع صبران لثامه، اتسعت حدقات العيون، وتطلع الرجال بفضول وغرابة ودهشة في وجه صبران. تطلعوا دون أن تنفرج لهم شفاه. كان الموقف صعباً. احتفال جنائزي. لم تسعف أحداً منهم الكلمات المناسبة لقولها. حامد وفريد، رفيقا الطفولة، كانا بين الحشد الصغير إلا أنهما لم يتحدثا أيضاً.

قال له عمه زيدان قبل رحيله أشياء عديدة. استمر عمه زيدان يوصيه بنفسه وبناقته، تحدث معه عن أبيه وذكرياتهما القديمة. تحدث في اليومين الأخيرين عن أشياء غامضة، حتى بدا وكأنه يهذي. قال:

- تذكر يا بني بأننا أهل ضرع. فعليك بألبان الناقة وأبوالها،

فـإنـه دواء للـذريـة. أمـا مـزودتـك فلا تجعـلهـا تـفرغ مـن الـزاد أبداً. خذ عباءة الصوف هذه، ستحتاجها ليس لبرد الصحراء فـقط، بـل لـلفيحهـا الحـار أيضـاً. ضـعهـا الآن خلـف الشـداد، لتجلس عـليها، إن إرّقال الناقة الدائم، لأمـر مؤلم لك. أما إذا تعبت عـن المسيـر، فـأنخ الـناقة. ولا تـبتـعد عـن مبـرك الـنـاقة، فـإن لـلصـحـراء غـضبـهـا الـذي قـد لا يمـكـن الـتـنبـؤ بـه. وضـع بندقيتك تحت رأسك، ونم نومة الذئب.

هذا مـا قالـه له عـمه زيـدان. ليس هـذا ما قـاله لـه بـالـدقة، ولكن شـيئاً يشبـهه إلى حد بعيد. لا يتذكـر الآن الكلمات بـذاتها، فقلبه رغـم هـدوئه على ناقته، يخـفق بشدة. يجول بعيـنيه بهدوء، يبـحث عن والدتـه، يبحث عـن أنوار فلا يجـدهمـا، فتـنتابه غـصة موجعة من الداخل لو برزت له واحدة منهما لتـغير الموقف الآن. لكـان ترجـل من نـاقتـه، وأخذهمـا بالحـضن، لانـقلـب الموقـف إلى فـرحة حقـيـقيـة بالـعودة. إلا أن الـصـمت الـغـامـض، هو مـا يسـود الآن.

تسـاءل. ناقته حـميدة، يمكنها أن تدرك مـا يرغب في قـوله الآن. حـمـيـدة فـقـط، ربمـا أنـوار أيضـاً. لـكـن حـمـيـدة، وخـلال الـسنـوات الخـمس الـطـويلـة، عايشـت هـمـومه، وصـحـتـه، وآلامـه، وحدهـا حميدة مرت بتلك التجربة المرة، التي عايشـها هو يتذكر بوضوح سـاعـات الخوف التي تتملكهما، حين تعبر الـصحراء عن

غضبها. فالصحراء لها قوانينها الغامضة، الموحشة، والتي تخالف فيها قوانين الطبيعة. يتذكر جيداً ذلك اليوم الذي هبت فيه رياح (السموم) العنيفة. تلك الرياح المحملة بالتراب، لا بل بالكثبان الرملية الحارة. حينها لم يستطع المقاومة، ولا حتى حميدة، رغم قوتها وصبرها، لم تملك سوى إغماض عينيها، والرغاء بحزن وألم. رغاؤها كمن يطلب النجدة إلا أنه وبعد ذلك تحول الرغاء إلى حشرجة داخلية. امتلأ فمها بالتراب، فعانقها وارتميا أرضاً. استمرت العاصفة، لأكثر من يومين بلا هوادة. الخوف سيطر عليهما. فلم يقويا حتى على البكاء. الذهول سيطر على ذلك الموقف. كل ما كان يتذكره أن الكثبان الرملية قد غطتهما تماماً. فقدا القدرة على التنفس، فقدا الوعي لوقت طويل، وعندما أفاقا، بدا وكأنهما يخرجان من قبر.

أما عندما وقفت العاصفة، ونهضت حميدة، فقد بدا عليهما التعب والإجهاد، كانت بحاجة شديدة إلى الماء. لكنها لم تشرب. بل تركته يرتوي. وسارت بصمت وهدوء. وعند غدير صغير، توقفت وشربت حتى ارتوت، ثم بركت وانبطحت، تمرغت على التراب بسعادة. لا يدري لماذا تمر كل تلك الذكريات المرة الآن، وبسرعة. كل ما يطلبه بعد الرحيل الطويل، هو الصفح. إلا أن الوجوه ليست هي الوجوه التي خلفها وراءه. وحتى مع تكاثر الحشد الصغير، لم تلح له أمه، ولا أنوار، ولا

عمه زيدان. إخوانه الصغار لا يتذكر وجوههم الآن. لكن الديار ذاتها، إلا أن الذكريات أشد وضوحاً.

الأمراض التي داهمته، داهمت حميدة أيضاً. فكثرة المشي والترحال أصابها بالحفا. لم تكن تتألم، إلا أن عرجها دلته على إصابتها. نزل تفحص أخفافها، فلاحظ دوائر حمراء مرسومة عليها. لقد تلاشت تلك الطبقة الخشنة الواقية لبطن الخف. نظرت حميدة إليه نظرة شاكية فأناخها، لكنها استلقت.

تطلع حوله حائراً مستفسراً. أخذ شيئاً من (الجاعد) من فوق (الشداد) فرقّع أخفافها. قال بفخر بعد أن أخذ نفساً عميقاً.

- تلك الناقة الشعلاء، لا تتعب من المشي.

هم بالنزول من الناقة لكي يفتح باعه، للأهل، للأحبة. وينسى الماضي. إلا أن دوي طلقة غاضبة، صدرت من الحشد، لتستقر في صدر صبران.

حدث ذلك بشكل سريع. وبفجأة مؤلمة. لم يكن صبران، ولا حتى ذلك الحشد مستعداً لها. حينها سقط صبران على الأرض. وبصورة أقرب إلى الخيال، منها إلى الحقيقة، حدّق بعينين دامعتين، قد علق بهما التراب، إلى الحشد تارة، وإلى حميدة تارة أخرى، ثم همهم بكلمات لم تكن تسمع.

ثم انحبست الكلمات، وبقي شيء من الدم المتخثر على الوجه واليدين. بينما بركت حميدة إلى جانبه، نظرت إليه تارة وإلى الحشد تارة أخرى، نظرة استفهام مروعة.



خـــالـــد
مـــحـــمـــد
بـــاطـرفــي

(السعودية). له العديد من الأعمال القصصية.

ليلة مطر

كانت المدينة تخفق بالريح وتئن بالظلام. وكانت الأضواء القلية في الأفق الليلكي المهيب تعانق المساء ثم تغرق على شاطئ البحر المغسول بمطر متقطع يهطل تارة حى تخال أبراج السماء فتحت سيلاً غامراً، ثم تهدأ وكأنما خمدت أنفاسها، وكأنما سيمفونية هدأ لحنها بعد علو عظيم حتى استحالت همساً عاشقاً وبوحاً رهيفاً.



على خلفية هذا الجنون الشاعري الغريب بدا إيقاع خطوها مهيباً وهي تقرع بحذائها صفحة اللسان الخشبي

الممتـد عبـر ميـاه المحـيـط والمطـوق بـزوارق الـصيـد الـخـشـبـيـة المتأرجحـة على موج بهيج تارة حتى تقول جن، ويهدأ حتـى تظنه حكيـم. وظـلالـهـا مـن وراء مـصـابـيـح الـغـاز المـعـلـقـة عـلـى مـقـهـى الـشـاطـئ الـيـتـيـم بـدت أكـثـر هـيـبـة وهـي تـتـأرجح بـين اسـتـطـالـة وقصر، رعشة وثبات، حضور وغياب.



وقـفـت بـلا وعـي، وكـأنـي فـي حضـرة قـاض بـيـده تـقـريـر المصير، ونظـرت إليهـا لوحة تجـريدية رسـمت علـى خلفيـة لونيـة داكنة - مضيئـة، ساكنة - صارخة، شعرهـا الطـويل بدا كأشرعة تفلتـت على مـركب يـخترق الـعاصفـة. ووجهها المضـاء من جـانب بمـصابيـح الأرض، ومـن آخر بمـصباح الـسمـاء بـدا وكأنـه لـبـطلة أسطـورة إغريقيـة خـرجت لـلتو مـن مغـارة الغيـب أو عروس بـحر صعـدت بالكـاد من كهـوف المحيط، أو كنجـمة عاشـق هطلت من أبراج السماء.



قـامتـهـا تـطـل مـن عـلـيـاء، وشـعـرهـا جـنـاحـي مـلاك غـامـر، مهيـب. وعلـى خصـرهـا تلاقت أحـزمة من حريـر على حريـر. أما عيناها فعبقرية الطفولة والبلوغ التقتا في بحيرتين واسعتين من الزرقة والماء.. سهلتين حتى العوم، وعميقتين حتى الغرق. وعلى جبـين النور اختلطت شعيرات حائـرات من رماد الخوف والـشك ببـياض الأمن واليـقين. وتقوسـت حواجب وتريـة لتمتطيها سـهام

رمش حاد طويل. من بعدها استقام سيف أنف أبي، فخور، جميل، وبدت عدة الحرب وكأنما لتدفع العطاشى عن وجه اجتلب للتو من الدنيا رونقها، ومن الأقدار شفقها، ومن الصبا ورد فجر ندي كحيل. ثم.. ثم كأن خلاصة الربيع على خديها واعدت مغرب الدنا الدامي ومشرقها الواعد في كأسي شفتيها. هول الفتنة فاجأتني فارتجفت، وأشجاني فأدمعت، وأربكني فسكت.



تلفتت ملكة الليل والبحر والمطر بحيرة من يقلب الرأي في شأن رعية. نظرت إليّ بعزة من يعطي ويمن، ثم قالت بخليط من «الغيظ» و«التحدي» و«الفضول»: أنت!.. ماذا تفعل هنا؟ زادني صوتها العذب ولها، تأملته لوهلة ثم استوعبت ما يحمله وقلت: أرقب البحر. قالت وقد ارتدى ناعم الصوت سخرية وعجب: وماذا في ظلام البحر يا أنت لترقبه؟ قلت بآهة مستورة إلا عن يتيم متيم، وقد سرحت عيني إلى البحر قبل أن تندم فتعود إليها: ما لا أرى، ما لست أدري، ما قد تجيء به الأقدار أو لا يجيء، ارتادت الصمت المحتار مرة أخرى وسرحت وراء أفق الليل وكأنما تبحث عما أرقب وأنتظر. ثم عادت بخواطرها إليّ وقد بللنا الليل المطير برذاذ ترتج به ريح تزف إلينا غياهب المحيط، وبدا وكأنما فهمت أو تكاد. هدأت لهجة التحدي في صوتها، وتبدت فيه أنوثة أكثر تحناناً وهي ترد

بصـوت يخرج مـن صدر عرف التنهد: أمـركب أمل أم يـأس ذلك الذي تنتظر؟ أجبت وقد اشتعل فيَّ ما حسبـت أنه انطفأ، وارتج بـين جـنبيَّ مـا ظنـنـت أنـه خـمد: هـو حـلـم قـريـب بـعيـد، تـلاشـى طويلاً ولم يمت.



اهتـزت نخـلة العـز والكبرياء، وبـدا جيـدهـا الحريـري المبـتل كسـحابـة صيـف تـشف عـن شـمـس وصـبـا وتـتـدثـر بـطيـب ونـدى وتتـلوى فـي الريح كـخصـر راقص، عازف، رهـيف. سـمعت نـهنـهة كـآهات لحـن حزيـن، ثـم ابتـل ورد وجنـتـيهـا بـدمـع، أم أنـه المطـر؟ اختـلط عـلى مـاض بحـاضر، وحسبـت أننـي فـي حضـرة «سـجى» مـن جديـد. نـاديتها، نـاجيتهـا، ثـم مـددت يـدي وكـأنمـا مسـتنجـد يعرض نجدته.

مدت لـي كفـاً دافئـاً، ناعمـاً، حنـونـاً، تحـية غـريق لـغـريق. ثم هبطت إليّ من عليائها سحابة عطر.. وأمطرت.



لازلـت أقـف عـلـى مـرفـأ الـلـيل أنـتـظـر زورقـاً يـعـبـر بـي إلـى المحيط. تبـاً لهـذا الـنوتي، يعـرف أنـي أنتظـره كل مسـاء ولا يـأتي. تبـاً لكـل نوتي وكـل مركب حملني إلى كل بـحـر وكل محيط. فـمنذ الـلـيلـة المـاطـرة الـتـي ذرفـت فـيهـا دمـعـاً احـتبـس عـمـراً، وكشـفـت جرحـاً داريته دهـراً، وأنـا أنـتظر تـلك «السـجى» فـي ليـالـي الجـزر الاستوائية الممطرة.. ولا تعود.

عـبـدالـلـه الـعـقـيـبـي

(السعودية)، نشر العديد من القصص في المجلات والصحف المحلية.

الكنقر الصغير

أتسلل كل ليلة عندما تكف عينا أبي عن مراقبة أجسادنا الصغيرة، في تلك اللحظات حتى الظل يكون قد سكن هو الآخر عن وخز أبي أكون الوحيد الذي يتجول في المجازات ذات الإضاءة الخافتة كإشعاع نجمة بعيدة التجول في المجازات ليس صعباً على إخوتي الذين يكبرونني ببضع سنوات فقط، لا خوف عليهم حتى لو أصاب أبي كابوس لعين يجعله يشيح بلحافه الذي لا يستطيع تغطية عينيه اللتين لا يعرف لهما وقت نوم مؤكد.. فيتفقد البيت كله، يوصد الأبواب مرة أخرى، يمرر كفيه علينا ليتحسس أجسادنا التي أرهقها النهار، فالمجازات لها مخارج كثيرة من كأس ماء سريع أو زيارة مستعجلة لدورة المياه،

لكن الأمـر مختلف معي فزيارتـي الليلية تتجـاوز حدود المجازات الآمـنة، إنمـا قصـدي الأعظـم عريـن الأسـد ذات أقفـز مـن غرفـة إلى غـرفة حتى أصـل واقفـاً على مـشط قـدمي أمـام هـذا الـباب السيد فـي بيتنـا، تصيبني في مثل هذه اللحظة قشعريرة يتشوك لهـا جلـدي، أفكـر جديـاً فـي الـرجـوع لـكن شـيئـاً سـحريـاً داخـل غرفـة أبي ينـاديني، أتـشجع مـوهمـاً نفسـي بأن ما سـيحل بـي لن يميـتنـي صحـيح إن وسـواس أبي قـاتل لكنه لـن يتـجرأ عـليّ يـومـاً وهـذه النـائمة بـجانبه ماتزال أمي.. لا أدري كيف استطعت إقناع الباب السـيد بأن يبقى صـامتـاً هذه الثانـية التي أنسل فـيها أمام عينيه الـتي لا أنكـر مكرهـما هي الـتي تجعلـني لا أحـس بالأرض من تحـت هسـيس خطواتـي ذات القـدمين الـصغيرتـين.. وصوت رجع جهاز الـتكييف عندما يستعيد أنفاسـه قبيل الفجر يجعلني أتجـمد مـكاني كقـالب ثـلج.. أنـساب سـريعـاً إلـى الـطرف الآخـر فأرى الفراغ الذي تركته أمي الرؤوم بين جسدها اللدن ولحافها المتين الـدافئ فـأقفز فيه مـثل الـكنغـر الصـغيـر الـذي يأوي إلـى جيـب أمه هنـاك في أستـراليا. تهتـز سست الـسرير فـيقشـع أبي لحافه عما بقي مـن وجهه فتوهمه أمي بحركة تمثـيلية بأنها هـي التي تتحرك وأن الـكنغر الصغير لم يأت اليـوم ليغرس رأسـه في صدر أمه التي كانت تنتظر قدومه من أول الليل.



خـــالـــد
مـــحـــمـــد
الحـسـيـنـي

(السـعـوديـة) ، نـشـر العـديـد مـن القـصص فـي المجـلات والـصـحف المحلية.

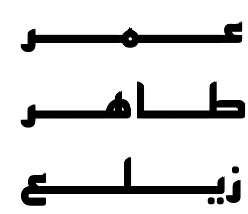
عيد إيه.. يا واد؟!

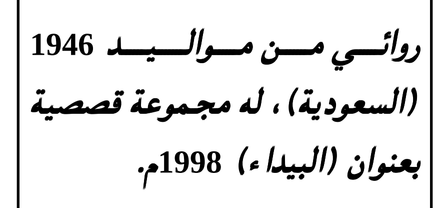
بعد صـلاة «المشهد» الـتقى حسـن بالعم مـسعود وقبـل رأسه وقـال لـه محـمـد مـن العـايدين يـا عـم مـسـعـود.. كل سـنـة وأنـت طيـب.. أجـاب الـعـم مـسـعـود أحـد قـدامـي أحـد أحـيـاء «مـكـة» الـقديمـة حسـن.. كل سـنـة وأنـت طيـب يـا ابـنـي.. لـم يكـن حسـن جاوز العشـرين من عمره وكان العـم مسعود قد جاوز الستين كان عـم مـسـعـود بمـلابس العـيـد الـثـوب والـكوفـيـة الـبـلـدي والـغـبـانـة والحـذاء الجلـد «الجـديـد» أدى صـلاة الـعـيـد فـي الحـرم وفـي طريقه تـزود بما يـحتـاجه إفـطار يوم الـعيـد من مـخبـز «الغـربي» عدد مـن أقـراص الـعيـش الحب ولم ينس لـقيمـات وزلابيـة العيد حمل كل ذلك مـلفوفاً في «سجادة يحـملها دائمـاً على كتفه وسـار

إلـى مقبـرة» المعـلا مسـلماً علـى مـن سـبقـوه إلـى المقـابـر والـده ووالدته وكثير مـن أقاربه هذا سعيد وهنا أسمـاء وهذا قبر فؤاد ابن عـمه لـم يستطـع أن يمنـع دمعـة نزلت علـى الوجـه الذي تـأثر بهذه الـسنوات وأمسك بـطرف الغبانـة ومسـح دموعه وسـار حتى وصـل إلى حيـث الطـاهـرة الزكية الـسيدة الجـليلـة خـديجـة زوج وسـانـد النبـي صـلى الـلـه عليـه وسـلـم وعـلى آلـه وصـحبـه وسـلـم ووقف أمام القـبر الطاهر ثم غادر حيث داره التي لا تبعـد كثيراً وهو يـحمل مـا معه مـن خبـز وبيـده اليـمنى لـم ينس أن «يـصرف» مائـة ريال مـن فئـة الريـال الواحد وزع عـدداً منـها عـلى الأطـفال الذيـن قابلهـم وعدد من المحتـاجين وصل داره وجلس في انـتظار أبنائه وبناته الذين ضمهم جميعاً هذا البيت وقضوا فيه سنوات جمـيلـة ثـم فـرقـت الأيـام بينـهـم فهـذا أحـمـد يـعمـل فـي مـطـار الظهران وهـذا أسـعد في المدينة وبناته نجوى في الطائف وزينب في الرياض ولم يكـن من أبنائه في مكة غير جميـلة التي وصلت مبـكراً مـع زوجـها وأولادهـا جـرياً عـلى الـعادة تنـاول الإفـطـار فـي منـزل «الوالـد» حضـر بـعض الأبـنـاء والبـنـات وتـنـاول العـم مسـعود الإفطـار معـهم ووالدتهم وهـو يشـعـر بسـعادة غـامـرة وسـط أحفـاده من البنين والبنـات الذين أمتعوه بعبارة «جدي مسعود»، ولم ينس أن «يعيدهم» ولكـن بمبـالـغ مـن فئة العـشـرة ريـالات «جديـدة» ومع اقتـراب العـاشـرة غـادر الأبـنـاء والبـنـات جـميعـاً إلـى منـازلهـم وإلى مناطقهم وعاد مسعود كما بدأ مع أم أحمد ونظر إليها التي هـي الأخرى لم تستطـع أن تعمل على منع آثار السنـوات التي كان لها

تأثيرها على وجهها ودار حوار صامت بينهما تخللته دموع فرحة العيد ولقاء الأبناء والبنات ودموع انصرافهم بهذه السرعة وعرفت ما سيقوله وقالت له.. تذكر يا أبو أحمد أول عيد بعد زواجنا عندما ذهبنا إلى أمك وأبوك وغادرنا بعد الإفطار إلى منزل أهلي «لنعايدهم» ثم إلى منزلنا لقد رأيت أمي بقدر فرحتها بلقائنا تحاول أن تمنع دموعها ونحن نغادر إلى دارنا.. هذه الأيام يا أبو أحمد تعود وغداً سيرى أبناؤنا نفس الصورة.. خرج مسعود في اليوم الثاني صباحاً «ليعايد» جيرانه جرياً على العادة ولم يجد من يستقبله إلاَّ جارة «صديق» البقية فكانت أبوابهم موصدة كانوا يغطُّون في نوم جميل بعد سهر طويل.. وهو يخرج من باب جاره صديق قابله حسن وقال له إلى أين يا عم مسعود؟.. وأضاف حسن «أشبهم أهل الحارة نايمين والدنيا عيد؟» أجاب مسعود بحسرة وألم على عيد زمان.. عيد.. إيه يا واد!!!؟؟..







وجهها

سار قدماً.. صوت حاد من بوق سيارة مسرعة.. أعاد إليه قدراً من الانتباه والحذر.. لأول مرة أعبر هذا الشارع راجلاً..

فتح عينيه متفرساً في الأبواب والشبابك.. وقطع الأرض الموحلة.. المحصورة بين المباني الحديثة اللامعة.. كل مبنى هنا يشهد بمستوى وذوق صاحبه، لكن المسألة ليست بهذه الصورة.. الصندوق العقاري مكَّن كثيرين من السكن في قصور تضاعف من فقرهم.. وابتسم يردد في نفسه (فقراء في قصور) وتمادى في محاكمة المشاهد التي يمر بها مرسلاً موجات من الآهات والبسمات الغامضة. لاتزال السباخ تمارس سلطانها على الأشياء هنا وتلقي بذيولها المعتمة على البيوت الأنيقة.

مر بصبية يركضون ويتراشقون بالحصوات عاد القهقرى.. تخيل نفسه راكضاً مع الصبية يلهو مثلهم بمثل هذه الحركات الرعناء في نظر الكبار مثله.. الكبار الذين يلهون بطريقتهم التي لا يعبأ بها الصغار. ابتسم وهو يشيح بوجهه إلى حيث لا تراه عين يحتمل وجودها. (ها أنا ألهو أيضاً. نزهة في أعماق الحزن والفوضى).

ما كاد يبتعد عن صخب الأطفال حتى باغته قطان كبيران يتعاركان بضراوة بجوار كومة من النفايات حيث تجثم قطة (مريرية) تشع عيناها الجميلتان ببريق النشوة وحلم الانتظار حسب استنتاجه. اختفى القطان وراء كومة من التراب على حافة الرصيف الأيسر يتبعهما فحيح الإصرار على الانتصار على حساب هزيمة أحدهما.

بدا الشارع في عينيه وكأنه يتعمد كشف أسراره يعرض ما يختفي عادة عن العابرين، هكذا فكر وبسمته التي لم تنجح في محو تغضنات الهم عن وجهه الشاحب تملأ وجهه.

كلب ضاوي الكسمين يسير منكساً ولعابه الغزير يرسم خطاً لزجاً على بلاط الشارع المترب. رجل مسن رث الثياب يحدق من خلال نظارته الرمادية. شعر بغصة (مصير محتمل في نهاية المطاف، الزمن هو الذي يحدد كيف تنتهي الجملة).

تزاحمت الأسئلة والافتراضات على شاشة ذهنه المكدود

تنبعث من أقصى البحيرة الرمادية في داخله. كل شيء يبدو أمامه الآن عبثياً وهامشياً. إذاً فأين هو صميم الحياة؟.

شبح إمرأة توارى في البعد الذي ييسر إليه بخطوات وئيدة.. تمدد بينه وبين ذلك الشبح الملفع بالسواد امتداد مقفر من القار والسباخ وأكوام لزجة من التراب، وبراميل صدئة مقززة، لا اخضرار، لا انسياب، لا جملة مفيدة تشير إلى ولادة حيوية تطرد هذا الموت المقنع بقصور أنيقة (يقطنها فقراء مثقلون بالديون)، وهموم سداد ملذات عابرة لا تصنع المستقبل. تراجعت البسمة عن شفتيه حين برق في نفسه (أنت تبالغ في تفسير الأشياء بسوداوية لا حدود لها).

اقترب من الشبح وكاد يهتف باسم زوجته. الخطوات الحذرة المتلكأة نفسها. القوام المتهدل ذاته! حين عبرت بالقرب منه عادت بسمته تحتل قسماته بلا فرح. ليست هي.. هذه إمرأة مسنة، كيف تصورت أن أم الأولاد تغادر بيتها.. سجنها الآن، وتساءل في نفسه:

- لماذا قلت: سجنها؟ لم يدع هذا السؤال بلا جواب.. فواصل يحاكم نفسه: (نعم كل النساء في حينا سجينات ومع ذلك فإطلاق سراحهن هو الكارثة بعينها!!).

حاول طرد هذه الأفكار فغرق في الذكرى.. ترك للطريق خطواته التلقائية، تجرفه البداية قبل ثلاثين عاماً.. جاءت

صورة أمه من أقصى ذلك الامتداد الزمني تقول في فرح ووجل:

– هل أنت جاهز. ما بالك مشوشاً في ليلة عرسك؟

– أنا! نعم جاهز كنت أنتظر إشارة منكم، هذا هو السبب. أصدقائي في المجلس وسأخرج إليهم للتأكد فقط من هندامي. أشعر ببعض الحرج من الموقف الذي ينتظرني!.

– هندامك؟ لا يوجد من هو أجمل منك الليلة يا بدرنا الغالي، لا تدع التشويش يفسد جمالك وفرحتي، بسم الله عليك، بسم الله عليك.. هيا ماذا تنتظر؟ لقد بعثت من تشعر أم العروس بقدومنا!!..

حول العروس ضجَّ المكان بوسوسة الأساور.. وعبق الأجساد الأنثوية المغسولة المضمخة بالعطر وأزهر بعقود الفل تطوق أعناق الشابات، أو تتدلى بنشوة على الصدور، افتراءات وتهامسات، وصليل، ونكات لاذعة، كما لو كانت الدنيا بأسرها قد تخلت عن همومها اختصرت نفسها في هذا المهرجان الصغير.

دخل محفوفاً بأقاربه ومعارفه وأصدقائه الخلص، مشوشاً زائغاً قافزاً بنظراته على تلك الوجوه المتألقة، وغمرته روائح المكان فلم يكن بإمكانه أن يميز رائحة عروسه الجامدة كالتمثال فوق عرشها الوردي، متوارية وراء زينتها وغلالاتها. بدت له

كائناً أسطورياً بلا وجه، اقترب مرتبكاً، أزاح عن الوجه غلالاته الشفافة وجلس فاقداً تركيزه، عاجزاً عن إدراك كنه مشاعره، انتزعه صوت لم يحدد صاحبته:

– انتهت الجلوة، حرسكم الله من كل عين.. تبارك الله ما شاء الله.

خرج من الحقيقة (الحلم) لا يدري. كما دخل فيه. مشوشاً، بلا تركيز عدا ذلك الأثر الغامض الذي لبث ثلاثين عاماً يحاول معرفته بلا جدوى. وجه عروسه التي غدت زوجته وأماً لأولاده وبناته السبعة ظل ملفعاً بالغموض نفسه ليلة (الجلوة).

واستمر (هو) يواصل استكشافاته لوجهها. في غرفة النوم وصالة المعيشة في المطبخ في السفر والإقامة. الفرح والترح، وفي الصور التذكارية، ثلاثون عاماً يبحث عن القسمات الحقيقية لوجه يعيش معه. وجهها الضائع بين الحقيقة والوهم، في كل الأوقات.. وقفت سيارة صغيرة وهي تحدث ضجة من كوابحها، وأطل منها وجه شاب لا يدري هل يعرفه؟

– أقرّبك يا عم..

– شكراً. اقترب من بغيتي.. ولا يدري كم مرة قد عبرت على يسارة سيارة الدورية.. أهي سيارة بعينها، أم..

استدار يميناً وسلك زقاقاً فرعياً باتجاه البيت، وبدأ يحس

بقشعـريرة تـدب في جسـده وتهـز كيانـه كله، وثقل فـي سـاقيـه، أهي الحـمى؟. جاهد كـي يصل إلـى بوابة داره الخـارجية، استند إلى قائمتها اليمنى وضغط زر الجرس وأغمض عينيه.

انفرج الباب الصـغير، أطل وجهها، فانفجـر حين رآها باكياً بحـرقة، مـدت ذراعيـها التـي برزت عـروقها الـزرقاء، تتفـرس في وجهـه من خـلال دموعـها، مـن خلال الدمـوع المشـتركة أبصـر كل منهما الآخر لأول مرة.



ممـــــدوح
الجـــبـــريـــن

حائل. (السعودية)، نشر عدداً من القصص في الصحف والمجلات.

أرجـوزة المـوت(❖)

– «حصّة»؟

– نعم،

– ياللسكينة التي تغمرني بمجيئك، أطمئن، أطمئن برؤيتك يا حصّة...

– لو أنك تخرج من هنا، ما لك تبدو اليوم منهكاً أكثر، أشهد بأني أحبك جداً.

(❖) الرقص في ساحة الموت هو الارتجاز، والأرجوزة هي ما يقال عندئذ من نظم.

- آه يا حصّة، يالهذه التلال التي لا تنتهي، تل، وراءه تل، وراءه تل...



«حصّة» لم تعد أمامي، راحت كحلم ما قويت الجفون على الإمساك بأي من أشهى بقاياه، أبقت لي جمراً من أرجوزة تلتهب في قلبي، فانتزعت اللفافة اللعينة من على ذراعي وارتجزت رافعاً يدي وحرارة الدم أحسها تسري على جنبي اليمنى، عندما أطلت الممرضة بأسنانها الكثيرة فرّت هاربة بصخب، هذه الملعونة لطالما دعوت أن تنزلق من على سطح الأرض وتسقط في أعماق الشمس، لكنها إلى الآن وكأنما تزداد أسنانها كل يوم اثنتين...

صحت منادياً بصوت عال عال، عال.. حصّاآآه... يا حصّاآآآآآه...،

عيون كثيرة برؤوس متراكبة كانت تطل، والطبيب كأنما يجر جثته بأقدامه دخل، أشار بيديه أن (اهدأ)، وعندما رأى الدم والدم الذي ينزف من ذراعي.

قال بتباطؤ مثير: دعني أوقف هذا النزيف، ثم إن شئت أن ترقص، ارقص كما تشاء!!!

رفع اللفافة من الأرض وكان يسمعني بعينيه وأذنيه وأنا أقول: (أريد أن أحيا أيها الطبيب، هل تعي أن يفتقد الرجل أي

قيمـة لهذه الحيـاة ويظل مع هذا يتنفس برئـتي خروف، كبـيرتين وما ثمّة خلية واحدة للصياح!!).

قـال وهـو يضـمّد الجـرح النـازف: كلـما اسـتطعت أن تكـون هادئاً أكثـر، كلـما قـويت عـلى أن تـخطـو خطـوة صحـيحـة باتجـاه الحيـاة التي أحبـبت، أنـت لم تقـل أنك ثـور على أي حال، وأنـا لا أعني أن تكون سميناً بأي حال!!

قلت: ياللطبيب المعتق!!

نظر إلى الجـدار كأنه يحدثه، قال: لو أن كل شخص ركض إلـى حيـاتـه التـي يحـب مثـل ركضـك أنـت لم يصـل أي شـخـص، سيبقـى متـعـثراً بـأشـياء تـافهـة وربما حقـيرة أيضـاً حتـى تفوتـه الحيـاة، ربما تمر بالقرب منه، قـريبة جداً، لكنه سـيبقـى عـاجزاً عن الفوز بجناتها، أرجو أن تهدأ...

كان قـد أكمل ربـط اللفـافة ذات الرائحـة البيـطرية ثـم قال: أمـا تعلم أنـنا نـخدم أنـاسـاً كثيـرين؟!! ألا تـساعـدنا بـالهـدوء؟ ألا تعرف كيف تهدأ!!

مـشـى إلى البـاب ببطء، أغـلقـه خـلفـه بقـوة، وإلى سـريـري انقـذفت كقـطعة إسـفنج وفـي آخر تماسـكي تربـعت فـي منتصـفه وصحـت منـادياً بـفزع صـاعق: وآآآآ و، يـالـطبـاآآآيب!، فـتح الـباب فإذا هـو، ممسكاً بمقبضه سـأل: أنت ماذا تريـد؟ ماذا تـريد؟؟

طلبت منـه ألا يذهب لـنتحـدث عن أي شـيء، عـن أي شـيء،

فـقـط لا أطيـق أن أبـقـى وحـيـداً بـهـذا الـلـيـل الـقـارس وهـذه الاحتمالات التي لا أجد أياً منها إلا سيئاً..

قـال بتلطف مصطنـع: أعدك بـأن آتـي إليـك، أرجـو أن لا تنسى ما كنت ستقوله، فسكت، والباب مغلق خلفه، وأنا أنظر إلـى أعلـى الجـدار حيـث نـافذة صـغـيـرة لا تـعـرف إلا، لعـاب العنكبوت، ولا يبغضها هي والجدار والغرفة الكئيبة وهذا المعتقل المجاني والطبيب ونكهة الموت أحد أكثر مني...



- حصّة، أكاد أتذوّق طعم وجهك والنور، حصّآآآآه...

- نعاااام، نعم!!، ما بك؟!

- أنا لا أريد جسدي!! هل يقوى الموت على مقابلتي بغير هذا الجسد؟

أريد أن أهـرب بعيداً، بعيداً !! لـن أنتظر مـجيء المـوت إليّ! أريد أن أبقى بعيداً عن الموت المجدول، أريد أن أكون بالـنهـر يا حصّة...

أقسم لك بأنني رأيت الحياة ذات برق...

- إيـه، أدري، لـم أكـن لأقـوى علـى المجيء إليـك لـو لـم تـرى تلك الحياة، أتعرف ما الذي يشدني إليك؟، ياللعنة، ما الذي جرى لأسنانك؟ افتح فمك، أين هذه، وهذه؟ ياللبائس!!

- دعك من أسناني الآن وقولي، قولي كيف أقفز إلى الحياة... حصّآآآآآه...

الطبيب واقفاً أمامي كنصب، جلس على الكرسي الأجرب، أدار رأسه متتبعاً رسوم الدم، وفجأة سأل: من هي حصّة؟ أين اختفت؟ كنت تحدثها قبل ثوان إن شئت ألا تخبرني فهذا لك، ولكن، أتمنى أن تخبرني أين هي؟

قلت مشيراً إلى السقف: حصّة تأتي من هنا، ينفرج عنها السقف فتأتي وينفرج لها السقف فتروح.

مرّات كان الطبيب يحدّق بي، ومرّات أخرى كان يحدّق بالسقف، أشار إلى أعلى بسبابته المنفردة بالطول ووجهه باتجاه السقف وهو يقول: تأتي من هنا، وتروح من هنا؟، أومأت برأسي مجيباً فقال: إن كان ما تقوله حقاً فهو شيء بديع، ولكن قل لي، هل يحدث هذا حقاً؟ ثم صار يتردد بين هذين الجدارين المتقاربين ويداه متماسكتان خلف ظهره وهو يحدث نفسه وربما يحدثني:

تمر بي بعض الومضات أشتهي وبعزيمة قوية أن أصيح مثل صياحك أحياناً أو أشد، ولكنني لا أستطيع، ولا أستطيع، هل تقدر على أن تجعلني مثلك؟ لا، لا، ليس مثلك تماماً!! أعني... هل تفهم ما أعنيه بالضبط؟ هل تمتلك القدرة على تغيير الآخرين؟ ولو شيئاً قليلاً؟ هه، كيف أكون أنا هو أنا؟، لا، لا، بل كيف أكون أنا هو ما أريد أن أكونه أنا؟! هه؟ سمعتني؟

قلت: لا أعرف إلا حصّة...

أدهـشنـي بـلا خـوف مـن كـثـرة تـردداتـه آتـيـاً ورائـحـاً بـين الجـدارين وقبـل أن يـغلـق البـاب خلفـه ذاهـبـاً عـاد بـوجـه مرعـب فرأيت يده ترتفع عالياً ولا أذكر بالتحديد أين هوت!



- حصّة...

- نعم!

- أطيلي البقاء عندي يا حصّة، لم تروحين وأنا أشد ما أكون محتاجاً لبقائك؟

- أين أبقى، هنا، أم في قلبك، أم في مساحة بصرك؟، ليس ثمة مسافة طويلة ما بيننا.

أما ترى كم أنا قريبة منك؟ يوماً ستذهب معي إلى هناك، سنبقى معاً، معاً.. أنت لا تدري متى ولا أنا، لعله يكون أقرب مما نظن، أتذكر البرق؟

أنا رأيت البرق مثلك، كنت أجمع الثياب التي نشرتها أمي بالسطح، ثم دوّى الرعد، كأنما انهارت السماء، شق البرق السحابة بسيف نصله بيد مثل يدك هذه، كنت أنظر إليه لكنه لم يخطف البصر بل لسع صدري وقلبي ثم غاب البرق.

وأنا أخلع ملابسي المبللة بالغيث قلت لأمي: (يمّه)، إن

البرق الآن في قلبي وفي دمي، كانت تنظر إليّ وتبتسم بغموض لذيذ، ثم صاحت بي على عجل أن لا أتحرك كثيراً حتى لا أطفئ سراجنا ذا الزجاجة المكسورة، ورائحة الفتيلة تؤكد لي أن قلبي الآن هو الذي يحترق وليست الفتيلة، لا، ليست الفتيلة، هو الذي يجيء بي إليك من غير حرف ولا صوت ولا رجاء، نأتيك معاً أنا وقلبي، لو أن قلبك توهّج ذات برق ستطرأ عليه الكلمة التي تأتي بك للنهر، أو تأتي بالنهر كله إليك، أحلف بأني سمعت قلبك يقول كلمة كأنها هي، هل قالها قلبك؟ هل سمعتها أنت؟

- أين البرق؟ أين ألقى البرق يا حصّة؟ بل كيف يتوهّج القلب كله، كيف، كيف، كيييف؟

سقف قريب، أرض عاقر، ليل وموت.



- صباح الخير ياذا الركبتين! جاءك الشخص الذي كأنك لا تحبه!

قلت: لا تهتم كثيراً، فالشخص يرغم أحياناً على أن يعيش مع من لا يحب! وربما مع من يلعن صباح مساء.

كان الطبيب يهز رجله التي وضعها على الأخرى وهو يسند ظهره على الكرسي الأجرب ذاته، قال: أخبرتني الممرضة أنك كنت هادئاً ليلة البارحة.

قلت: تباً لـ (هبة السباه)، وتباً لـ (هبة المسا)!!

مد الطبيب رجليه على استقامتهما وهو يضحك بتمنّع، ثم مسح بباطن كفه اليمنى على جبهته، أمررها على عينيه فأنفه ففمه وكانت عيناه على أقصى اتساع وهو يقول: أنا لم أكن هادئاً ليلة البارحة، انتابتني صيحة مباغتة فصحت بأشد ما قويته من صوت، كان فمي قريباً من أذن زوجتي النائمة فتقافزت كأنما تخبطها الشيطان بألف مس، ولم أفعل بعدها أي شيء برغم محاولاتها وتباكيها المقولب، تظاهرت بالنوم العميق، العميق جداً، وأنا أتساءل بعبرة قاتلة، هل أنا الشخص الوحيد الذي يتظاهر بالنوم؟ أم الشخص المليون أم واحداً من الثلاثمائة مليون نزيل، هل هذه هي الحياة؟ هل هؤلاء ليسوا إلا هؤلاء؟ هل ياترى تسري عدوى الصيحة بالصوت، أم بالبصر، أم بالدم؟ أم أن النور تملؤه صيحة أخرى؟

ياللعدوى، ياللعدوى، آآآآآهـ، يالهذه المجرّة التي تجثو على رئتي!

لا قلبي ولا سمعي ولا بصري ينفذ من خلالها، هل تعتقد أن ثمة وسيلة!

ثم وقف الطبيب صائحاً،

ثم صاح،

ثم صاح،

ثم بكى بصوت تصدّعت منه الليالي والغيوم والمقابر، والترائب، والسلاسل والأصلاب...

ثم نهض من الكرسي واضعاً يديه على وجهه،

ثم فاتحاً الباب باصقاً على كل من وراء الباب،

ثم خارجاً بالصياح إلى مجرات أخر،

ثم وقع خطواته في الممر عابراً،

ثم أصوات زجاج يتحطم على الأرض والجدران بشدة،

ثم أصوات غاضبة،

ثم صياح صوت، هذا نزيل آخر، هذا ليل طويل.



اعتماد عبدالعزيز النعيم

قاصة سعودية، نشرت لها مجموعة قصص في الصحف والمجلات المحلية.

أنا ودموعي

كانت تجلس وحيدة في غرفتها تحدق في السقف.. تعيش مع الفراغ لحظات طويلة كسنوات من الشقاء والألم، قفزت فجأة من مكانها تسمع صوت الهاتف يرن.. تركض بسرعة.. توقع كل ما هو أمامها.. تقع أرضاً وتقف من جديد تحاول السيطرة على نفسها وعلى جسدها الهزيل.. دقات قلبها تتسارع وكأنها تسابق الزمن في لحظات.. تلهث والرنين مستمر.. تشعر بأن كل ما هو أمامها يهتز.. تقترب أكثر.. تلمس يدها سماعة الهاتف.. تقربها من أذنها مغمضة عينيها خائفة مما ستسمع تضع يدها على قلبها ولكن.. لا أحد هناك

إنـهـا لا تـسـمـع شـيـئـاً!! لـيـس هـنـاك مـن صـوت يـوقـظـهـا مـن غيبوبتها..

وقفت لوهلة وأخذت نفساً عميقاً.. يا إلهي إلى متى؟ إلى متى ستظل هكذا؟؟ إلى متى ستظل تسمع صوت الهاتف يرن وتتألم لأنها لم تسمع صوته... إلى أين تريد الوصول بتهيؤاتها؟؟ الهاتف لم يرن.. مجنونة هي مجنونة.. تصرخ بهستيرية: الهاتف لم يرن.. لم يرن..

(تعبتُ تعبت..) توقع الهاتف وكل ما هو أمامها أرضاً.. تبكي بحرقة شديدة.. لقد كان الهاتف صامتاً كصمت المقابر والوحشة التي تعيشها من بعده أحيتها من عذاب انتظار مستمر لا نهاية له..

لماذا يحدث لها كل هذا؟ هل هي مخطئة لأنها تريده.. هل هي مخطئة لأنها مازالت تحبه؟ أم لأنها مازالت متمسكة به وتنتظره؟؟ من المخطئ؟؟ سكنت والدموع تتحجر في عينيها.. كم تشعر بالقرف من حالها.. من استسلامها لوضع فرض عليها.. من جرح مازال ينزف بشدة.. كلما تذكرت كلما أدركت أنها لا شيء.. هي ليست سوى شيء مجرد من التسمية..

كأنما أصبحت تكرهه وتكره ما جعلها تشعر به من بعده.. وتكره نفسها أيضاً على قدر ما أحبته.. تمشي بخطى متثاقلة نحو غرفتها وكأنها جسد مبرمج على الحركة وتدخلها

لتلقـي بنـظرة سـريعـة علـى جدرانها وكـأن الكون كلـه من حولهـا يدور.. وحـدة تحاصـرها مـن كل ناحيـة.. وغـربة قاتلة حتى هـنا في قـوقعتـهـا الخـاصــة الحـافظـة لأسـرارهـا والـشـاهـدة عـلـى ونـاتهـا.. تتجول نظـراتهـا بـسـرعـة علـى ما فـي غـرفتهـا وكـأنهـا تسفه كل ما هو حولها.

الصور تطل من نوافذ بعيدة على عينيها. وتقترب تقترب وكأن الزمن تكثف وقصرت المسافات وأصبح كل ما حولها ظلام إلامن تلك الـرؤى الـتي قدمت مـن تجـاويف الـزمـان زائـر ليل وغربـة ومكـان.. ذلك البـرواز تقـرب منهـا وتقـربت منـه وكأنـه يد الرحمة مـدت لغـريق. تمسك بـه وتنظـر إليـه كالـطفـل المستفـهم عما فـي يديه وتضغط عليه بشدة.. تنظر إليه بحدة واسـتغراب وتغـمـض عيـنـيهـا بقـوة وكـأنهـا تـنـعـش ذاكـرتهـا فتبـكـي بـحـرقـة وشراسة وتـهطل على وجنتيها دموع ثقيلة ساخنة تغسل وجهها الطفولـي المتعب.. ولا تسقي حلقها الجاف وتضع يداً علـى كتف المقعد لتتكـئ عليـه ويتفـاقـم لـديهـا ذلـك الشـعـور الخـانق المـذل بالـضعـف والعجـز.. ترمق البـرواز والـصورة التـي يحتـويهـا.. هـي ولكنها ليست هـي!!

أصـبـحـت لا تـعـرف ذاتـهـا وكـأن مـن فـي الـصـورة غـيـر وجهها. تتراكم الأسئلة في عقلها لتسـأل نفسـها ترى علـى ماذا تبكي؟ أعلـى نفسها أم عليـه؟ أم على عمرها الضائع بين حدائق شوكه وجفاف عينيه؟؟

كسـرهـا كثيـراً وطويـلاً.. بـأنـانيـة حبـه وبقـسوة قلبـه المفاجئـة.. تتنـهد تنـهيـدة المتحسـر علـى حالـه كيـف كـان وكيـف انتهى إليـه.. اشتاقت لزمن وردي لـم يعرفـه. لضحكتهـا العفويـة الطازجـة.. لا لضـحكات الاسـتهـزاء البـاردة التـي تزيـف ذاتهـا.. نسخة تحمل هم كل شيء.. لا تعيش إلا لتحيي ذكرياتها..

أمعقول هـذا؟ كيف دخل حيـاتها بسهولة؟؟ كيف سيطر عليهـا واحتل قلبها..؟؟ كيف قلب حياتهـا وحولهـا مـن جنـة إلى جحيم.. عـاشت قبـل أن تعرفـه بلا ألـم.. بلا قلـب مجـروح.. بلا حب مهـين وذكريـات مزيفـة.. تعـرف مـذاق النـوم ولا تحمـل همـاً ثقيـلاً يقلبـها فـي فـراشهـا مئـات المرات إلـى أن يتعـب جسـدهـا ويتخدر عقلها وتنام كجثة هامدة مع طلوع النهار.

لا تسـتطـعـم نـومـاً ولا تسـتلـذ طعـامـاً ولا تعيـش حيـاة.. يسـرقهـا خـيـالهـا لتسـتعيـد صـدى ضـحكتهـا البـريئـة التـي تضـج بهـا الأمـاكـن، وتـتـوالى علـيهـا رؤى طفـلـة كفـراشـة ربـيـع لا تـكن ولا تجـرح.. تعيـش كل يوم لتجـمل عـالمهـا والعـالـم مـن حولهـا.. متفائلة بغدها..

إن ابتـسـمت سـعـد مـن حـولـهـا.. طفـولـة بـسـمـتهـا تـسـعـد المريض وتبهج الوحيد وتطفئ نار الغاضبين.. لقد كانت ببساطة تعيـش.. ولـكنهـا الآن؟؟ مـا الآن عـمـا فـات فليـس هـنـاك وجـه مقـارنة بين الحي والميت.. فهي كمن توقف عقله وجسـده حي.. صور متضاربة تبعثر تفكيرها فتتعب ولا تستريح..

تدور الدنيا من حولها وهي جالسة في غرفتها البائسة وهي بلا حراك.. ما الذي تريده؟؟ ما الذي تفعله؟؟ لا شيء.. إنها لا تعرف شيئاً ولا تحتاج أن تعرف فلقد تعبت من مرارة الأسئلة؟؟ تعبت من كل شيء.. من حياتها.. من نفسها.. من كل من يراها ويسألها عما بها.. ومن كل همسات تمسها.. كأن الكل ينظر لها نظرة الشفقة على ضياعها وعلى حالها المؤلم الممل..

كثير من زارها وبكى على حالها وتوسل إليها أن تبدأ من جديد ولكن ذلك التبلد الذي يسيطر على حياتها كبر بها من رقة طفلة الأمس إلى قسوة إمرأة لا يؤثر فيها شيء فلا الدموع ولا التوسلات ولا الشماتة ستحرك مياهها الراكدة.. لم تعد هناك ردود فعل لأي إحساس فكلما ذرفت من أجله الدموع أو أشعرها أحد بحبه وبمساندته لها كلما ازدادت قسوة وشاحت بوجهها لتتمتم بصوت خافت بأنها مسلسلات لا تنتهي.. كم من قلب رجاها أن تعود لعهدها القديم وقلبها الرحيم ولكن هيهات لتلك الأذن التي سئمت تلك الكلمات المكررة أن تتقبل المزيد. فلقد تعودت تشيح بوجهها عن تلك الأعين والألسن التي تتحرك دون أن تسمع شيئاً منها وكأنها تغيب عن حاضرها الذي يعذبها وينفرها من نفسها أكثر فأكثر.. ترى ما الذي سيحل بها أكثر مما حل؟؟ وما الذي ترتجيه من حياتها غير أن تحقق مرادها.. أفلتت «البرواز» من يدها بهدوء ليقع على الأرض وكأنها تقول

لنفسها فليذهب هذا الماضي إلى اللاعودة فلم أعد أعرفه.. أفلتته بهدوء وكأنه وقع منها فلقد أصبحت تكره أن تفهم نفسها. وأن تواجهها نفسها بما تهرب منه أياً كانت الحقيقة حلاوة ومرارة.. وأسندت رأسها على المقعد لترمي بيديها على كتفيه الكبيرتين وتغرق نفسها في لحظة استرخاء. تغمض عينيها لتحلم به من جديد وتعيش بقية أيامها وحيدة تنتظره وتنتظر رنة الهاتف التي ستعيد لها حياتها وتسترجع بها كرامتها المجروحة لتقول له اشتقت لك ولدفء صدرك الحنون ولكني ما عدت أحبك بل أصبحت أكرهك وأحتقرك حبيبي....!!



محمد علي قدس

من مواليد 1948م، أصدر خمس مجموعات قصصية منها: مواسم الشمس المقبلة (1982)، النزوع إلى وطن قديم (1984)، آخر ما جاء في خبر سالم (1995).

أحياناً نموت واقفين

الرياح تحرك كل ساكن!

تهتز الأشياء.. كل الأشياء في وجهه. يغوص في حلم كئيب. مثقل بهواجس غريبة. ليلة مقمرة. البدر يتلألأ فيها محزوناً. تتمدد في عينيه خيالات يتطامن لها قلبه. يحس بانقباض يوقظ في نفسه المخاوف. وحشة القبور لا تثيره! عبرة الموت تمثُل بين عينيه كل يوم.. فقد تعايش مع الموت.. وفي صحبة الموتى! لماذا هو خائف الآن؟ تشعشعت أنفاسه برائحة الطين اللزج.. والسدر والكافور! كيف يداهم الخوف مشاعره فجأة؟

يستغرب ذلك الإحساس.. فهو إحساس غريب يغلبه! بدنه مقشعر.. قلبه لا يكف عن خفقانه.!!

إحساس غريب.. كأنها النهاية.. يساوره حزن اليائسين.. وكآبة الخائفين يغتال مشاعره أحس.. بأنه سيكون بين الموتى الذين واراهم التراب! إحساس بأنه ميت قبل طلوع الشمس!

الجو رطب رطوبة لزجة.. الأشياء تتنفس في وجهه بأنفاس خانقة! أزيز الريح المتخبطة بالأعشاب الجافة والأوراق المتدحرجة بين أحجار القبور، كأنه زحف ثعبان أو حية رقطاء على التراب. توشك أن تتربص به لتلدغه أو لتقتله.

جلس على الأريكة.. أسند رأسه على ركبة قدمه المنتصبة. انتفض فزعاً وانكمش في نفسه!! يتوهم كل شيء.. حمى داخلية تسري في جسده وتسكن عظامه!

لم يجد عند الأطباء ما ينهي مشكلته، ما يخفف من معاناته بعض المسكنات التي يتعاطاها أخذت تفقد مفعولها. مفاصله متآكلة، وخطواته ثقيلة كهمومه.

يجوس ببصره في كل الأنحاء! قَلب تفسير كل هاجس على عدة وجوه..! يخشى حتى مجرد التفكير فيها ! وخز يصيب كل شبر في جسده وعظامه!! مرضٌ خفي يتنامى في داخله.. صدره ضائق.. أنفاسه متلاحقة.. كأن فحيح أفعى ينفث في صدره.

أرسـل نظـراتـه الـزائـغـة بـاحـثـاً فـي الـتـراب والأحـجـار المترامية في كل صوب!!.. لاح له طيفها.. جاءت كعروس تزدهي بفستانها الأبيض الشفيف.. حورية.. تطوف بسحرها الأخاذ حوله.. تنثر عبيرها.. تداري بخجل نظراتها المستحية! تسمر في مكانه.. بدنه مقشعر.. الريح تراقص.. ثوبها الناصع البياض.. شعرها الحريري يسافر مع الريح والسواد!! رائحة السدر والكافور تتغلغل في أنفاسه.

«أخ.. واأسفاه على ما مضى.. إني أموت واقفاً.. وها أنا ذا أحتضر. حتماً.. لابد أنها النهاية».

سكنت الريح.. خفتت الأصوات إلا من نسائم جنوبية تهب من حين لحين.

«حمداً لله الذي أماتني لأستريح من دنياكم! دنيا خبيثة.. وأخبث ما فيها أنها متعة فانية ونعيم زائل..».

كل شيء ساكن. بدا الركن الذي كان يقبع فيه رجلٌ غريب خالياً.، إلا أن صوته مازال يتردد صداه في أعماقه!! صورته ماثلةٌ أمام عينيه بكل تفاصيلها وملامحها..، قد يكون حلماً.. إلا أنه تجسد له كأمر واقع. لم يكن كطيف عابر، كما كان طيف ابنته الذي نسجته هواجسه.. جاءه طيف ابنته وقد كانت غارقة في دموعها، هل عاد ليذكره بظلمه لها وتجنيه عليها!. ماتت قهراً ضحية بغض امرأة احتلت مكان أمها. كانت

عروساً فاتنـة تُخطب لوُدها وحُسنها وخُلقها. زُفت مجبرة في عرس هو المأتم، استقبلتها السماء عروساً تغرق في أحزانها.

جسمه الناحل ينتفض كشاة ذبيحة.. الدموع تخضب وجهه. أحس بأن حركته قد شلت. قدماه تسمرتا في الأرض. عُوده يهتز كبندول ساعة عتيق. لحظات رتيبة.. وكئيبة..، ماضيه البائس يتراءى له صوراً بشعة في مخيلته، دمه يحترق.. وقلبه في ضعفٍ يلاحق ضرباته المتعانقة!!

يغوص في حلم كئيب، مُثقل بهواجس غريبة. مشاعره محتدمة بالرعشة والخوف..!!

عاد إليه الهاجس من جديد.. هل ستشرق عليه الشمس حقاً؟! هل سيكون هناك.. غدٌ جديد؟ لا يدري!!؟

بوده لو يصرخ.. لو تساعده قدماه المصابين باليُبوسة والروماتيزم!! لأطلق لساقيه العنان.. وفر هارباً من نفسه الشريرة.. أحس بانقباض.. انتفاضة غريبة تسري في جسده.

صوته محبوس في داخله. رائحة الطين اللزج.. تخنق أنفاسه.

أشعل سيجارة. فأشتعلت نيران الخوف في قلبه. كيف له أن يتجاوز حزنه وألمه.. وينسى أنه مثقل بهم فادح.

تسلل إليه طيفها من جديد. اخترق السحب الليلية

الـرمادية، كهـلامات بعضـها إثـر بعض يرى وجهها الدامـع من بينها يتسلل!!

دمـوعهـا تبلـل ثـوبهـا الأبيـض، وجههـا وشعـرهـا المسـدل يقـطران ماءً. دس وجـهه بين يديـه.. انتـفض لشــيء في نفـسه، لا شيء يمكن أن يكون بـديلاً.. لشيء آخر. نحن نتخيل ونتمنى. ولـكن،! هـدأت الـريح! نسيم بـارد يدغدغ صفحة وجهه.. بـدت السماء صافيـة.. وقد تسربلت في ثوب ضوء القـمر! ضم قدميه خائفاً فـبرزت عظـام ركبتيه مـن تحت ثوبـه الفضفاض الخشن، قـدمـاه تلتصـقان وتتنـافران بـالارتعـاش!! سـاعات قليلة ويبـزغ الفجر «ترى هل يدرك الفجر؟».

إحساس غـريب! قلبـه يحدثه أن شيئاً ما سـيحدث قبل إشراقة الصباح. في قلبه مشاعر إنسان آخر.

رائحـة الطين اللـدن.. وبقـايا رائحـة السـدر والـكافـور.. تملأ جـو المكان وتـزيد من وحشـته.. يتـكاثف حزنـه وخوفه! ليـلة لا يدري متى تنتهي؟!.

الريح هادئة.. لكن شيئاً مـا يتحرك.. يتحرك مع الـريح! يـزحف علـى الأرض.. زحـف ثـعبـان أو حيـة رقطـاء تتـربص به لتقتله. أحداث الليلة توشك أن تنتهي، لتنتهي مأساته.

ألقـى السمع وهـو غريق.. ضربـات قلبه مـضطربة. الـريح ساكنة. أحس بضيـق أنفـاسه المتـلاحقـة في رتابـة.. روحه كـانت تصعَّد في السماء مختنقاً.

تَلَفَّح ببـردتـه الحضـرميـة.. الخوف يسـكـن داخلـه.. بل يغتال مشاعره.. أسلم نفسه لهواجس تبددت معها طمأنينته.

من أيـن جاء؟ كيف جاء؟ لا يـدري! جلس القرفصاء غـير بـعيـد عنـه فـي ركن قـصي لحيتـه كثة أشـعث أغبـر يتـدثر بـإزاره الأبيض! قـد يـكون سائـلاً.. أو مـحتـاجاً، ولـكن أفـي هـذا الـثلث الأخير مـن الـليـل؟ كل شـيء محتـمل فـي لـيلـة مـوحشـة لا يـدري متى يبزغ فجرها! مفاصله متآكلة، وخطواته ثقيلة ثقيلة .

سَرَت قشعـريرة فـي سائـر بدنـه.. كآبـة اللـحظـات الأولى تلاشـت.. خوفـه لم يعـد يقـلقه ولـربما جـاءه أمن يؤنـس وحشـته. بدا وجهه مشرقاً بالنور.. في عينيه بريق لامع.. وصوته جهوري له صدى.



الـراوي (16)، صـفـر 1427هـ مـارس 2006

الإدارة: حي الشاطئ – جدة
فاكسميلي: 6066695
FAX: 6066695
ص.ب: (5919) جدة (21432)
Tel: 6066122 - 6066364
P.O. Box 5919 Jeddah 21432
E-Mail:alrawi98@hotmail.com
رقم الإيداع 18/3596

محتويات العدد

1- تنشر الراوي الإبداع القصصي لكتاب الجزيرة العربية.

2 - تنشر الراوي النصوص الحديثة غير المنشورة في مجموعات قصصية.

3 - يخضع ترتيب النصوص والأسماء لاعتبارات فنية.

الراوي

دورية تعنى بالسرديات العربية

المملكة العربية السعودية
وزارة الثقافة والإعلام
النادي الأدبي الثقافي بجدة

إدارة تحرير الراوي

حي الشاطئ - جدة

هاتف: 0966-2-6066122

فاكس: 6066695 - ص.ب 5919

البريد الإليكتروني

alrawi@adabijeddah.com

www.adabijeddah.com

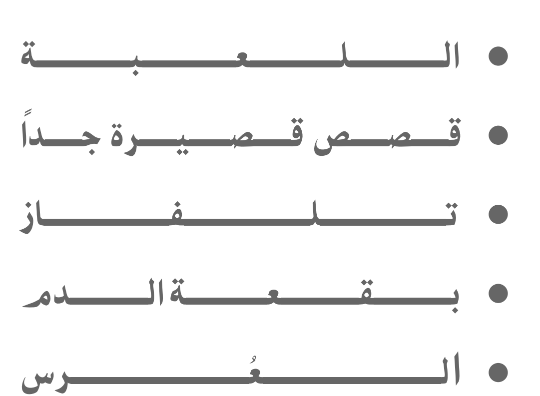


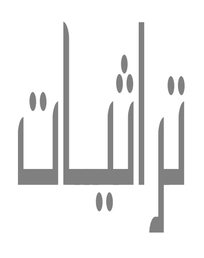
المحتويات

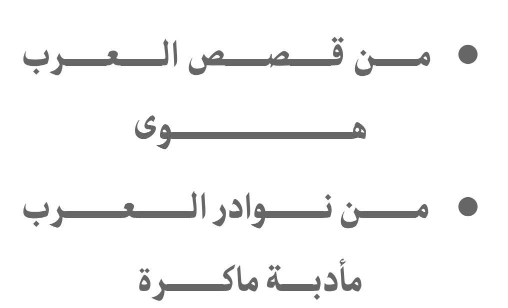


- تحليل الخطاب الروائي: المفاهيم والتشاكلات
- التعدد والاختلاف في أصول الرواية
- مسألة الأنواع الروائية
- الرواية الجديدة - ملامحها الفنية العامة
- المقاربة التاريخية للفن القصصي
- كيف تقرأ الرواية ذاتها ؟ نظر في الحكاية الواصفة
- شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية
- الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة
- «ابن بطوطة» سارداً معاصراً


سرديات


اللعبة
قصص قصيرة جداً
تلفاز
بقعة الدم
العُرس


تراثيات


من قصص العرب
هوى
من نوادر العرب
مأدبة ماكرة

الراوي.. باتجاه السردية العربية

رئيس التحرير

حسن النعمي

بصدور هذا العدد تستقبل **الراوي** مرحلة جديدة في مسيرتها في خدمة الإبداع القصصي. وإذا كانت **الراوي** في مرحلتها السابقة قد أخذت على عاتقها تقديم النص القصصي القصير في الجزيرة العربية، ثم مدت أشرعتها لاحقاً لتضم القصة العربية خارج فضاء الجزيرة العربية، فهي اليوم تعيد تقديم نفسها لتكون منبراً معبراً عن السردية العربية، رابطة بين النص القصصي الحديث والتراثي من جهة، والدراسة التنظيرية والتطبيقية من جهة أخرى.

ومن أجل مواكبة التطورات المتلاحقة في الاهتمام بالسرديات العربية، فإن **الراوي**، وقد أخذت على عاتقها الاهتمام بالإبداع القصصي، تسعى إلى تشكيل منظومة متكاملة من التفاعل الحي مع المستجدات في التنظير السردي الذي أخذ في الظهور منذ الثمانينات الميلادية في القرن الماضي، كما أن **الراوي** تود أن تؤكد لكتابها وقرائها أنها تنوي الاحتفاء بالنقد التطبيقي على النصوص الروائية والقصصية مساهمة منها في مد جسور الصلة بين التنظيرات السردية وتطبيقاتها.

أما فيما يتعلق بنشر النصوص القصصية، فإن **الراوي** ماتزال عند التزامها بنشر الجديد والمتميز من الإنتاج القصصي لكافة الكتاب العرب. غير أن **الراوي** تسعى إلى فتح نافذة على التراث السردي، مقدمة ما يمكن أن يكون ربطاً بين ماضي السرد وحاضره في خطوة نأمل أن تعبر عن توجه **الراوي** نحو الاهتمام بالسرديات العربية إبداعاً ونقداً.

نود في هذا العدد أن نشكر هيئة التحرير التي أشرفت وحررت **الراوي** في الأعداد السابقة وعلى رأسهم الدكتور عبدالعزيز السبيّل صاحب فكرة الراوي ورئيس تحريرها على ما بذلها وزملاءه في التحرير من جهود كبيرة في تقديم **الراوي** مطبوعة تعنى بالإبداع القصصي في الجزيرة العربية حتى غدت واحدة من الشواهد البارزة في خدمة السرد العربي.

وبكل الحرص في المحافظة على مكتسبات **الراوي** تؤكد لكم هيئة التحرير الجديدة عزمها على تطوير **الراوي** حتى تحقق غايتها في نشر الوعي السردي سواء في الجوانب الإبداعية أو الدراسات التنظيرية والتطبيقية حول السرد العربي وقضاياه.

* * *

تحليل الخطاب الروائي: المفاهيم والتشاكلات

لطف الله الشلمي

توطئـة:

المؤلف في تقديم الكتاب يعلن أن بحثه سيستفيد مما أنجز في تحليل الخطاب الروائي في الغرب متموقفاً من بعض الاتجاهات، مبيناً أن موضوع تحليل الخطاب الروائي ليس الرواية ولكن الخطاب، وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية. ومكون: الزمن، الصيغة، والرؤية السردية هي المكونات المركزية التي يقوم عليها الخطاب بين طرفيه المتقاطعين: الراوي والمروي له.

يبين الكاتب أنه وقف في بحثه عند حدود ما يعرف بالمظهر النحوي أو البنيوي ومزج النظرية بالتطبيق وكان من متن التطبيق من الخطاب الروائي العربي:

1 - **الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل: إميل حبيبي.**

2 - **الزمن الموحش: حيدر حيدر.**

3 - **أنت منذ اليوم: تيسير سبول.**

4 - **عودة الطائر إلى البحر: حليم بركات.**

5 - **الزيني بركات: جمال الغيطاني.**

1 - المدخــل:

مدخل الكتاب خصص لتحديد إشكالية المفهوم «الخطاب»/ «تحليل الخطاب» انطلاقاً من نظرية الشكلانيين الروس الذين نادوا بميلاد البويطيقا الجديدة كمقابل لبويطيقا أرسطو الكلاسيكية. أطروحة الشكلانيين تم تبنيها في مواقف «رومان ياكبسون» الذي اعتبر أن موضوع علم الأدب/ البويطيقا ليس الأدب بل هو الأدبية، أي مجموع الخصائص النوعية المميزة للأدب في معناه العام، وموقف «تودروف» في أفق تدقيق المفهوم (الأدب كمحاكاة/ أرسطو الكلاسيكية؛ الأدب كنظام/ الرومانسية الألمانية؛ محاولات التوفيق/ رينيه ويلك، فراي..) وتجاوز نهج الشكلانيين إلى البويطيقا المتجددة مع البويطيقيين، التي جعلت موضع الأدبية «الخطاب الأدبي» وليس الأدب بوجه عام. فقد عرَّف جنيت البويطيقا بأنها «النظرية العامة للأشكال الأدبية» و«ليس الشكل الأدبي إلا الخصائص النوعية التي لا يمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب» واقترح تودروف ضرورة استعمال مفهوم الخطاب، كمفهوم أجناسي – Générique – محل الأدب أو العمل الأدبي. يقول المؤلف «لقد كان طموح الشكلانيين الروس أكثر واقعية وعلمية في الأخذ بروح الممارسة العلمية فيما لم تكن الدراسة النقدية مع النقد العلمي إلا نزوة علموية، وشكل معهم موضوع «الخطاب» عاملاً من عوامل تطور الدراسة الأدبية».

التبنين المفهومي للخطاب في نظر المؤلف ارتبط بالتلازم الوثيق والأدب منذ الشكلانيين الروس (الجملة، الملفوظ، الخطاب/ بلوميفلد لاينس، هاريس، بنفنيست..) من هذا المنظور ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة يحدد الخطاب باعتباره «الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل» والخطاب كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما» وهنا نجدنا أمام تعدد وتنوع الخطابات الشفوية والمكتوبة التي تعيد إنتاج الخطابات الشفوية وتستعير أدوارها من المراسلات إلى المذكرات إلى المسرح والكتابات التربوية، وباختصار كل الأنواع التي توجه فيها متكلم إلى متلق وينظم ما يقوله من خلال مقولة الضمير.

وفي ضوء التصورات التي بدأت تتمايز منذ بداية السبعينات يدرج المؤلف وجهات للنظر باقتضاب تسعى إلى إقامة نظرية النص، فيما انتقلت من مجال التحليل البنيوي الحكي إلى بويطيقا الحكي (فرانسوا راستيه 1972)/ فرانسوا دي بوا في معجم اللسانيات/ ماكينو/ جان كارون 1983/ موشلر 1985/ مدرسة برمنكام/ مايكل هور/ ستابس/ هالداي/ فان ديك..) ثم ينبه في العنصر (2) من المدخل إلى أولوية التمييز بين الخطاب الحكائي أو السردي وبين الخطاب الروائي ليثير التقسيم الثنائي لما له من أهمية بين (القصة/ المتن الحكائي؛ الخطاب/ المبنى الحكائي لدى الشكلانيين

الروس: إيخنباوم، شلوفسكي، توماشيفسكي، تدوروف، أو الحكي/ القصة والخطاب عند بنفنيست، جنيت، جماعة U.. والتقسيم الثلاثي (القصة، الخطاب، النص/ بارت، شلوموت ريمون كنعان، روجر فاولر، جوفري ليتش في اصطلاحات متشاكلة: (الوظائف، الأحداث، السرد/ السرد، الأحداث، المتخيل/ النص، الخطاب، المحتوى)، كما يدرج تصورات بول ريكور، ميشيل ماتيو، كولاس ويعلن تبنيه لتحديد جنيت وتودوروف الثنائي للحكي (قصة، خطاب) ووقوفه في تحليل الخطاب الروائي عند ما أسماه بالمستوى النحوي وإدخاله لمفهوم ثالث هو النص وضمنه ينتقل من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي على اعتبار أن المظهر الدلالي هو توسيع المظهر النحوي وليس إلغاء له، وقد حصل هذا التوسيع بهذا الشكل:

1 – القصة: المستوى الصرفي.

2 – الخطاب: المستوى النحوي.

3 – النص: المستوى الدلالي.

11 - الزمن في الخطاب:

1 – **تقديم**: مقولة الزمن والزمنية طرحت دوماً إشكالاً وجودياً متعالياً وأدبياً منذ زينون وأرسطو إلى القديس أوغسطين في التأملات والفكر الصوفي، إبستمولوجية الزمن ترتد لمنظورات فلكية وسيكولوجية ومنطقية تجد اختزالها في تحليل اللغة وبالأخص في أقسام الفعل الزمنية التي نظر إليها من خلال تطابقها مع الزمن الفيزيائي في ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر: المستقبل. وتكفي الإشارة إلى تأملات برجسون وغاستون باشلار وبول ريكور وهايدجر.. لقد كان تحليل الزمن في اللغة أسير المطابقة الفيزيائية، لكن تطور اللسانيات جعلها تقطع مع هذا التصور، ومع الثورة اللسانية لـ «سوسور» أمكن الحديث عن قطيعة حقيقية مع التحليل التقليدي للزمن في اللغة، فكان طبيعياً أن يستفيد تحليل الخطاب الروائي من التطور اللساني وخصوصاً مع البويطيقا وفي جانبها الذي يعالج الأشكال السردية. وقبل تناول زمن الخطاب الروائي يصرح المؤلف أنه سيطرح أهم الإشكالات والقضايا التي يثيرها تحليل الزمن وذلك وفق العناصر الآتية:

1 – اللسانيات والزمن.

2 – الروائيون الجدد والزمن.

3 – لسانيات الخطاب والزمن.

1 – **اللسانيات والزمن**: باكتشاف السنسكريتية وما تلاها من أعمال النحو المقارن وصولاً إلى الثورة اللسانية مع «سوسور» أمكن الحديث عن التقدم الهائل الذي ستحققه اللسانيات؛ وإذا كان الزمن إحدى المقولات الأساسية التي اعتنى بها النحو التقليدي، فإنها إحدى أهم المقولات التي سيعيد البحث اللساني طرحها ومساءلتها من منظور جديد وذلك ما قام به الباحث «لاينس جون» الذي انطلق من التقابلات

الثلاثة التي حدد من خلالها النحويون القدماء اللاتينية على مستوى الزمن. كما فعل سواه من اللسانيين:

يرى **جون لاينس** أن هذا التقسيم غير دقيق، فالزمن لا يوجد في كل اللغات، كما أن التقابلات ليست زمنية محضة، وأن الذي قاد إلى هذا الاعتقاد الخاطئ هو القول بانعكاس التقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة بالضرورة.

يناقش «لاينس» تحليل «ياسبرسن» (Jaspersen) للزمن في كتابه «فلسفة النحو» وفي كتابه «في الدلالة اللسانية» يقدم عدة تقطيعات زمنية كاقتراحات ينطلق فيها من الخاصية الأساسية لمقولة الزمن والتي تكمن في ربط لحظة الحدث في الجملة بلحظة التلفظ (الآن) مقابل «الماضي»»، ويدرج ثنائيات: مستقبل – لا مستقبل، الماضي – اللاماضي، الآن – غير الآن، الحاضر – اللاحاضر؛ ومفهوم القرب: قريب – لا قريب؛ كمفهومات لمقاربة مقولة الزمن الروائي.

أما «إيميل بنفنست» في كتابه «قضايا اللسانيات العامة» فيطرح مفهومين للزمن: فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم، وهو خطي ولامتناه، وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة، وهناك من جهة ثانية الزمن الحدثي (T. Chronique) وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث، وما نسميه عادة بالزمن هو هذا الأخير. والزمنان معاً مزدوجان ذاتياً وموضوعياً.

وهناك الزمن اللساني (T. Linguistique) يقول «بواسطة اللغة تتجلى التجربة الإنسانية للزمن، والزمن اللساني، كما يبدو لنا، لا يمكن اختزاله في الزمن الحدثي أو الفيزيائي» إن هذا الزمن مرتبط بالكلام ويتحدد وينتظم كوظيفة خطابية، ومركز هذا الزمن في راهنية الكلام، إنه الجهاز الشكلي للتلفظ.

2 – الروائيون الجدد والزمن:

1 – رواد الرواية وفي مقدمتهم **آلان روب غرييه** يرى أن الوصف قد مورس بكثرة في روايات ق 19 وكان هدفه هو زرع الديكور وتحديد إطار الحدث، وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي، لأن ذلك يضمن أصالة الأحداث والأقوال والحركات، لكن الوصف في الرواية الجديدة يختلف جذرياً ونلاحظ الشيء نفسه بالنسبة للزمن. ويقدم نموذجاً لفيلمه «السنة الفائتة في مارينباد» منطلقاً من أن مدة العمل ليست بأي شكل لا تلخيصاً ولا تكثيفاً لمدة أكثر واقعية. فالقصة لا تمر في عامين، ولا في ثلاثة أيام ولكن بالضبط في ساعة ونصف (مدة المشاهدة) ويستنتج أن الزمن الوحيد هو زمن الفيلم لأن هذه الرواية لم تكن خاضعة لأي

كرونولوجيا، وأي محاولة لترتيبها لا تؤدي إلا إلى متتالية من المتناقضات.

وإذا كان التصور التقليدي يرى أن الزمن هو الشخصية الرئيسة في الرواية، ففي الرواية الجديدة يمكن القول إن الزمن يوجد مقطوعاً عن زمنيته لأن الفضاء هنا يحطم الزمن، والزمن ينسف الفضاء، واللحظي ينكر الاستمرار. يتضح من تصور «غرييه» الرؤية الجديدة للزمن والتي تنكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر أما اللاحاضر فهو غير موجود.

بالنسبة لـ «جان ريكاردو» فإنه يميز في كتابه «قضايا الرواية الجديدة» بين زمن السرد وزمن القصة من خلال محورين وينظر إلى أنواع العلاقات التي تتم بين المحورين. وفي حديثه عن سرعة السرد يدرس علاقات الديمومة القائمة بحسب طبيعة الحكي بين المستويين ويحدد ضمن سرعة السرد الخصائص التالية:

1 - مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين.

2 - مع الأسلوب غير المباشر تلخص الأحداث وتسرع وتيرة السرد.

3 - مع التحليل السيكولوجي والوصف يتباطأ السرد/ الحكي.

2 - أما **ميشيل بوتور** فيقدم في كتابه «بحوث في تقنية الرواية» إمكانية تقسيم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن الكتابة؛ زمن المغامرة؛ وزمن الكاتب وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها في دقيقتين وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر. ويتحدث عن الطباق الزمني الذي يجلي من خلاله العودات إلى الوراء ومختلف النظرات الملقاة على المستقبل ليصل إلى الانقطاع الزمني الذي يتم فيه الانتقال من زمن إلى آخر باعتماد إشارات مثل (وفي الغد)، (بعد قليل).. مع الرواية الجديدة عند أمثال «بروست» و«فولكنر» تتخذ مقولة الزمن أبعاداً ودلالات جديدة سواء في ممارسة (الكتابة الروائية) أو في تحليل الخطاب.

3 - **لسانيات الخطاب والزمن**: حين يتعلق الأمر بمجابهة تحليل الخطاب لمقولة الزمن يزداد إشكالاً عما هو عليه الأمر في اللسانيات، ويبقى اللجوء إلى روايات الزمن «بحثاً عن الزمن المفقود» لمارسيل بروست و«الجبل السحري» لتوماس مان ناجعاً إلى جانب أغلب أعمال «ميشيل بوتور». وقد تم طرح علاقة الزمن بلسانيات الخطاب في أكثر من تصور، نجد:

1 - **الشكلانيون الروس**: كان الدور الذي لعبه الشكلانيون الروس رائداً في توجيه النظر في

الجوانب البنيوية في تحليل الخطاب الأدبي، وكان التمييز الذي أقاموه داخل أي عمل حكائي دالاً. يميز «توماشيفسكي» داخل/ (Sujet Fable) بين المتن الحكائي وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها. والمبنى الحكائي الذي يراعي نظام ظهور الأحداث في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيينها. والعلاقة بينهما جدلية، وزمنياً يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي أيضاً كمجموعة من الحوافز لكنها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل، وانطلاقاً من نوعية هذه العلاقة، يمكن للكاتب أن يقدم أشكالاً متعددة للتجلي الزمني كما يظهر من خلال المبنى الحكائي.

ويميز توماشيفسكي بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي: يقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة وقعت في مادة الحكي، أما زمن الحكي فهو الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه. ويركز على زمن المتن الحكائي الذي يرى أن بإمكاننا الحصول عليه من خلال التأريخ للأحداث أولاً والمحددات الزمنية التي تشغلها الأحداث ثانياً وأخيراً من خلال المدة (La Durée) التي يتصرف فيها الكاتب بحرية.

2 – **هارلد فاينريش**: استعان هارلد فاينريش في إقامة نظرية حول «الزمن النصي» باللسانيات البنيوية وبعض الدراسات في الثقافة الألمانية – كونتر مولر، كيت هامبورجر – وفي الثقافة الفرنسية مع – جان بويون وإميل بنفنست – ينتقد التصور الكلاسيكي حول الزمن ويقول «لابد للنظرية اللسانية للزمن أن تضع فعل التواصل كنقطة انطلاق لأي تأمل تركيبي. ومن خلال قراءته لمقطعين من «نقد العقل الجدلي» و«الكلمات» لـ «سارتر» يخلص لنمذجة زمنية في محورين: زمن تقريري لعالم تقريري، وزمن سردي لعالم محكي. وباستعمال الأزمنة التقريرية والأزمنة السردية في تقابلهما يتجسد المفهوم المحوري الأساسي لوضعية القول – Attitude de Locution – ويدخل في إطار أزمنة العالم التقريري – الحوار الدرامي، افتتاحيات الصحف، التقرير العلمي، المقال الفلسفي، وكل أشكال الخطاب الطقوسي – وتطابق أزمنة العالم المحكي، مقامات أخرى للقول هي: قصة شاب، قصة مخترعة، أسطورة دينية، حكي تاريخي، رواية..

ويمكن تقسيم زمن النص؛ بالنسبة إليه، إلى اتجاهين للتواصل: الإخبار القبلي، والإخبار البعدي، ومن خلالهما النظام الزمني. والإخبار يكون إرجاعياً أو استباقياً ولهما قيمة علائقية ترتبط بين ما يسميه بزمن النص وزمن الحدث اللذين يلتقيان في درجة الصفر، وكل ما يتم في هذا التمييز يمكن إدراجه عند فاينريش في منظور القول La perspective de locution.

ويقترح كذلك مفهوم الإبراز ويخلص إلى أن الوظائف الزمنية يمكن إرجاعها للنص أو إلى مقام القول وليس إلى مضامين الخطاب. ويتحدث عن مفهوم التنقلات الزمنية ويقسمها قسمين: متجانس وغير متجانس. إن النوع الأول يضمن نصية النص وانطلاقاً منه يمكننا مساءلة معناه، أما الثاني فيعطيه حد أقصى من الأخبار كما نجده في نظرية التواصل.

3 - **فان روسيم كيون**: من خلال قراءة حول رواية «التحوير» لبوتور، تميز الكاتبة، مستلهمة إسهامات الشكلانيين الروس ولوت وكونتر مولر الألمانيين، وتنظيرات ميشيل بوتور وتوماشيفسكي، تميز بين زمن القصة (La fiction) وزمن السرد (Narration).

إن الزمن الأول يشمل ما هو كوني ويتضمن الفصول والأيام والمؤشرات الزمنية وما هو سيكولوجي (الذكريات)، أما الزمن الثاني فيبدو من التتابع المنظم للوصف، ومن التداخل المتنامي والحقبي لمختلف المتتاليات الزمنية بالإضافة إلى تحوير الحوافز التيمية.

4 - **جيرار جنيت**: مع جنيت في كتابه «خطاب الحكي» يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكلانيون الروس ينطلق جنيت من قولة لكريستيان ميتز يؤكد فيها كون الحكي مقطوعة زمنية مرتين: فهناك من جهة زمن الشيء المحكي. ومن جهة ثانية زمن الحكي؛ أي هناك زمنين: زمن الدال وزمن المدلول، ويحيل جنيت العلاقة بين الزمنين على ما أسماه المنظرون الألمان بزمن القصة وزمن الحكي. وعلى غرار آلان روب غرييه يلاحظ جنيت أن النص السردي لا زمنية له، إلا التي تستعيرها مجازاً؛ لذلك يمكننا اعتبار هذا الزمن الأخير زمناً زائفاً (Pseudo-temps) ودراسة نوعية العلاقة بين القصة والزمن الزائف: زمن الحكي حسب المحددات الآتية:

1 - علاقة الترتيب (Ordre) بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية (Diegése) وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها في الحكي.

2 - علاقات المدة أو الديمومة (Durée) المتغيرة والمدة الزائفة (Pseudo-temps) وعلاقاتها في المحكي: علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.

3 - علاقات التواتر (Frérquence) بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معاً.

لكن القيام بهذا العمل ليس دائماً ممكناً، لأننا سنجدنا أمام مفارقات تتجلى من خلالها أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة والحكي.

وبتحليل «جنيت» لرواية «البحث عن الزمن المفقود» لـ «بروست» ميز بين العلاقات الزمنية المكنة التي يعطيها مفاهيم خاصة: الاستباق (Prolepse) ومعناه حكى شيء قبل وقوعه،

والإرجاع (Analepse) ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكي.. ويتحدث عن الفترة التي يبدأ فيها الحكي المفارق يسميها السعة (La portée) ويمكن للمفارقة أن تعطي المدة (La Durée) طويلة أو قصيرة من القصة وهي المدى (Amplitude) ويعطي مثالاً من النشيد التاسع من الأوديسا. وبعد تقسيم الإرجاع إلى داخلي وخارجي يتحدث عن الحذف الزمني وهو ما يمكن تسميته بالحذف المؤجل (Paralipse) أو عن طريق التذكر.

ويتحدث في إطار الفصل (2) الخاص بالمدة (Durée) عن التلخيص (Sommaire) والوقف (Pause) والحذف (Elipse) والمشهد (Scéne) كتمفصلات زمنية تبنين الوقائع السردية وتفعل الدازاين كزمن مشخصن ويتحدث في الفصل (3) عن التواتر: الانفرادي، التكراري، والتكراري المتشابه (Iteratif).

في الانفرادي نجد خطاباً وحيداً يحكي مرة واحدة ما جرى. أما في التكراري، فنجد خطابات عديدة تحكي حدثاً واحداً. وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدة شخصيات. أما التكراري المتشابه فنجده من خلال الخطاب الواحد الذي يحكي مرة واحدة أحداثاً عديدة متشابهة أو متماثلة.

5 – **تودوروف/ دوكرو**: بعد استعراض أعمال بنفنست وفاينريش يخلصان إلى أن قضايا الزمن مركبة في العمل الحكائي، وبذلك يمكننا أن نميز من خلاله بين:

1 – زمن القصة.

2 – زمن الكتابة/ أو زمن السرد.

3 – زمن القراءة.

وباعتبار هذه الأزمنة الثلاثة داخلية، فإن هناك أزمنة خارجية هي: زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي والعلاقة بين هذه الأزمنة تحدد الإشكالية الزمنية للحكي.

هذه التصورات للزمن التي تنطلق من لسانيات النص أو لسانيات الخطاب، كلها قطعت صلاتها بالنحو التقليدي الذي يماثل في تصوره للزمن زمن الفعل والزمن الوجودي.

6 – **جان بويون**: في كتابه «الزمن والرواية» يعالج جان بويون قضية الزمن من منطلق سيكولوجي، ويرى أن العمل الروائي يتوفر على طابعين يتمثل الأول في كثافة سيكولوجية للحكي تفترض رؤية واقعية للشخصيات ومن خلال ذلك يعالج ما أسماه أنماط الفهم وعبرها يحلل الرؤيات (من الخلف – مع – من الخارج) ويبرز الطابع الثاني من خلال وصف المدة التي ليست جرياناً بسيطاً بدون أي من السمات الخاصة بالزمن وأبرز هذه السمات يحللها في ضوء علاقة الاحتمال والضرورة في بعدهما الفلسفي.

وبعد أن يورد الكاتب تصور «بول ريكور» من خلال قراءة لرواية بروست الزمنية وبعد ما يستعرض آراء بنفنست وكيت همبورجر وهارالد فاينريش.. يقرر المؤلف أنه سيتعامل مع نصوص المتن من خلال ما يسميه بسوسيولوجية النص سيتحدث عن «زمن النص» الذي من خلاله سنحدد العلاقة بين زمن الكاتب وزمن القراءة بوضعها في إطار تحليل النص بوضعه في إطار بنية سوسيو – لغوية.

ويبرز أيضاً، أنه سينطلق من تقسيم النص إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، زمن الخطاب، وزمن النص: يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية سواء كان هذا الزمن كرونولوجياً أو تاريخياً. ويقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في تخطيب الزمن. أما زمن النص فمرتبط بزمن القراءة، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو–لساني معين.

صيغة الخطاب

1 – **تقديم**: مع الشكلانيين الروس وهنري جيمس وأتباعه وبالأخص «بيرسي لوبوك» أمكن الحديث عن تجربة نقدية جديدة لعبت دوراً كبيراً في تطور النقد الروائي بشكل عام. انطلقت المحاولات الأولى من جيمس وأتباعه من منطلق هو «كيف يمكن كتابة رواية جديدة ومغايرة لمعظم روايات ق 19، ومع الشكلانيين الروس كان المنطلق هو ضرورة تجاوز النقد السائد الذي يعتمد على الشطحات التأملية للناقد أكثر من اعتماده على مكونات نص الكاتب ويمكن بيان مختلف التصورات السردية حول الصيغة كالآتي:

1 – **الشكلانيون الروس**: ميز الشكلانيون الروس بين القصة والخطاب. فالقصة تتعلق بالأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم، ويرتبط الخطاب بالطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة أو التعبير عنها.

وفيما يتعلق بالراوي في علاقته بالسرد والشخصيات ميز «هنري جيمس» بين الراوي العالم بكل شيء يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد. وليس الراوي الذي ينبغي أن يتنازل عن سلطته السردية ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل ويعطيهم إمكانية التعبير عن ذواتهم. وسيغدو التعامل مع الخطاب باعتبار قبوليته التحليل العلمي هو المدخل الرئيسي لنقد جديد. كما ستغدو مسألة حضور الراوي في الخطاب ودرجة ذلك من مكونات الخطاب الروائي التي أثارت العديد من الاهتمام بما يعرف بـ «وجهة النظر» أو «الرؤية السردية» انطلاقاً من اللسانيات.

ومقولة الصيغة من مقولة الخطاب هي الأكثر استعصاء كما تقول «كربرات

أوركشـيـونـي» نـقـلاً عـن «تـودوروف» بـسـبـب خصوصيتها كمقولة تتنازعها اختصاصات: علـم المنطق وعلوم اللسان والسيميوطيقا والبويطيقـا. ويصـرح المؤلـف أنـه سيتناول الصـيغة وفق اختصاصيين أساسيين هـما البويطيقا والسيميوطيقا الأدبية. فإذا كانت البـوطيقـيا كمـا يقـول «تودوروف» ترمـي إلى تأسيس أدواتها لتحليل أدبية الخطاب الأدبي لا الأعمال الأدبية، فإذا كانت البويطيقا كما يقول تودوروف ترمي إلى تأسيس أدواتها لتحليل أدبيـة الخطـاب الأدبـي لا الأعـمـال الأدبـيـة، باعتبارها نظرية أدبية، فإنها تستفيد من اللسـانيـات والبـلاغـة القـديمـة والبويطيقا الكلاسيكية. أما السيميوطيقا فكنظرية للعلامات لفظية أو غير لفظية فإنها على مستوى الخطاب الأدبي ترى أن المعنى لا يكون إلا حيث الاختلاف. ومن ثمة، فإن مقتضيات المعنى تفترض نظاماً مبنياً من العلامات والقواعد كما يفعل غريماس وأتباعه.

2 - الصيغة والسرديات: التحليل البنيوي للحكي مع:

1 - تودوروف: منذ الستينات حقق تطورات خاصـة فـي «مـقـولات الحـكـي» 66/ تواصلات حيث يتحدث عن صيغ الحكي (Mode de récit) التي تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها. نشير أن الكاتب يـعـرض (Montrer) لـنـا الأشـيـاء أو أن آخـر يقولها (Dire). إن الصيغتين الأساسيتين تبعاً لـهـذا الـعـرض (Representation) والـسـرد (Narration) وأنهما معاً ترتبطان بالقصة والخطاب. ويمكننا أن نفترض أن الصيغتين معاً تعودان في أصولهما إلى التاريخ والدراما. فالأول سرد خالص والكاتب مجرد شاهد. أما في الدراما فتهيمن الشخصيات والأحداث تجري أمام الأعين المشخصة. وعلى قاعدة التحليل اللساني يوضح «تودوروف» أنه يمكننا التمييز بين أقوال الراوي (أسلوب غير مباشر) وأقوال الشخصيات.

ويقوم «تودوروف» بقراءة في رواية «لاكلو» «الوشائج الخطيرة» و«التربية العاطفية» لفلوبير، ثم يتعرض للعلاقة الوطيدة بين الجهات (Aspects) والصيغ (Modes) ويشير إلى أن كلاً من هنري جيمس وب. لوبوك ميزا بين أسلوبين متميزين: الأسلوب البانورامي (السرد) ويرتبط بالرؤية من الخلف والأسلوب المشهدي (العرض) ويرتبط بالرؤية معاً وإن كان هذا الارتباط ليس ضرورياً.

2 - جنيت: يتحدث «جنيت» في حدود الحكي عن ثلاث ثنائيات: المحاكاة والحكي التام؛ السرد والوصف؛ القصة والخطاب؛ ومن خلالها يبين بدوره صيغتي الخطاب (السرد، العرض) وبذلك يتحدث «تودوروف» و«جنيت» عن صيغ و«ب. لوبوك» عن أساليب ويطرح جنيت النقاشات حول مقولة الصيغة منذ

أرسطو إلى أفلاطون، وفي العصر الحديث يتحدث عن «ويبلي» و«برنوف» إلي النقد الأنجلو – أمريكي وبالأخص مع «جيمس» و«لوبوك» في كتابه «صنعة الرواية». ولعل الوعي بأهمية الصيغة وارد من خلال الدعوات إلى مسرحة الحدث لا قوله فقط ويورد حديث تودوروف في مقولة الحكي «عن الصيغة»، وكيف أنه في كتابه «الأدب والدلالة» تحدث كمقابل للصيغة عن «سجلات القول» ويستخلص من مناقشته للسرد والعرض المظهر الحرفي (Littrale) للقول، هذا المظهر يبدو حسب «تودوروف» من خلال ثلاثة أنواع:

1 – الخطاب الإيحائي (Comotatif): الذي لا يستدعي سياقاً من الكلمات.

2 – الخطاب المنقول (Rapporté) يفهم من السياق أنه سبق أن لفظ به.

3 – الخطاب الشخصي (Resrsonnal) الذي يتضمن المعينات (Shifters) مثل ضمير المتكلم، ويعود «تودوروف» في كتابه البويطيقا سنة 1973 إلى استعمال الصيغة.

3 – بوث: اهتم «بوث» بالتمييز بين السرد (Telling) والعرض (Showing) في كتابه «بلاغة الرواية» ويدرج تمييز «جنيت» بين ثلاثة أنواع من الخطاب:

1 – الخطاب المسرود (Narrativisé) وهو طبعاً الأبعد مسافة ويمكنه أن يكون أكثر اختصاراً.

2 – خطاب الأسلوب غير المباشر (Transposé): وهو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود.

3 – الخطاب المنقول (Rapporté) المباشر: وهو الأكثر محاكاة.

ويثير الانتباه إلى العلاقة بين خطاب العرض المباشر (Immediat) والخطاب المنقول والخلط الذي يتم بينهما. فالخطاب المنقول يتكلم فيه الراوي بخطاب الشخصية. وأن الشخصية تتكلم فيه بصوت الراوي. وفي الخطاب العرضي المباشر يمحى الراوي تماماً وتعوضه الشخصية. يتحدث بعد ذلك عن الخلط السائد بين الصوت (Voix) والصيغة (Mode) أي بين من يرى ومن يتكلم؟ يتناول «بوث» دراسة (يوك بال) لمشروع «جيرار جنيت» السردي:

1 – في الخطاب المعروض (المباشر) حيث يتم الاستشهاد الحرفي بالأقوال والأفكار، نجدنا أمام محاكاة خالصة.

2 – في الخطاب المسرود (Narrativisé) نجدنا أمام خطاب الراوي وهو أكثر حكياً وسردية.

3 – في الخطاب غير المباشر: نجدنا أمام حالة وسيطة بين السابقين.

يتعرض «فيورد» موقف «ويللي» وبورنوف في كتابهما «عالم الرواية»، وموقف «دوريت كون» في كتابه «الشفافية» وموقف بعض الكتابات الأنجلو-ساكسونية (ليتش وشورت) في كتابهما «الأسلوب والرواية» ومواقف ريمون كينان في كتابها «التخييل الحكائي».

3 - **صيغة الخطاب الروائي**: يقوم المؤلف في هذا المحور بقراءة تركيبية يتقاطع فيها مع «جني»ت يقول: «لا أشاطر جنيت، أرى عكس «تودوروف» وألتقي مع الانتقادات التي وجهتها «بال» إلى «جنيت»». انطلاقاً من تعريف «تودوروف»، الذي ينطلق منه لا يميز في الخطاب الروائي بين حكي الأقوال وحكي الأحداث كما يفعل أغلب السرديين. وتحديده للصيغة ينطلق من معاينة كيفية اشتغال هاتين الصيغتين داخل الخطاب الروائي، ومن خلالهما كيف تقدم القصة بدون تمييز بين الراوي والشخصيات. يعلن المؤلف أنه سيعتبر الصيغة أنماطاً خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة وأنماط الصيغ هي:

1 - صيغة الخطاب المسرود: خطاب يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله.

2 - صيغة المسرود الذاتي: خطاب يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته، وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ذاته.

3 - صيغة الخطاب المعروض: المتكلم فيها يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.

4 - صيغة المعروض غير المباشر: وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر، فيه نجد مصاحبات الخطاب المعروض التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده، وفيه يتدخل الراوي.

5 - صيغة المعروض الذاتي: المتكلم يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام. لكن هناك نمط آخر من الخطاب نجده وسيطاً بين المسرود والمعروض وهو المنقول.

6 - المنقول المباشر: يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل وهو ينقله كما هو.

7 - المنقول غير المباشر: الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود.

الرؤية السردية في الخطاب الروائي

1 - **تقديم**: ترتبط الرؤية السردية بأهم مكونات الخطاب السردي وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي، وذلك على اعتبار أن الحكي يستقطب دائما عنصرين أساسيين: القائم بالحكي ومتلقيه وبمعنى آخر الراوي والمروي له. وقد

عرف هذا المكون بتسميات عدة: وجهة النظر؛ الرؤية؛ البؤرة؛ حصر المجال؛ المنظور؛ التبئير. ولعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعاً وسنستعمل مفهوم «الرؤية السردية» يقول المؤلف.

عرف مفهوم الرؤية السردية في تطوره مرحلتين: الأولى بدأت مع النقد الأنجلو-أمريكي منذ بدايات ق 20 واستمرت إلى أواخر الستينات؛ والثانية تبدأ مع بداية السبعينات مع التطور الذي توج بظهور السرديات كاختصاص متكامل.

2 - الرؤية السردية في النقد الروائي الجديد:

1 - **النقد الروائي**: هذا المفهوم استحدثه النقد الأنجلو-أمريكي في بدايات هذا القرن مع هنري جيمس وعمقه أتباعه ويعتبر بيرسي لوبوك في كتابه «صنعة الرواية» الواضع الأساسي لمبادئ زاوية الرؤية.

انطلق هنري جيمس من ملاحظة حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل معيباً عليه لعبه دور محرك الدمى، داعياً إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه لا في قوله وسرده بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف. ويرى صاحبا «عالم الرواية» «برونوف وكوليت» أن «أرسطو وفلوبير» سبقا إلى هذا التمييز».

2 - **بيرسي لوبوك**: يميز «لوبوك» بين العرض (Showing) والسرد (Telling) مؤكداً أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها وأن في السرد راوياً عالماً بكل شيء. قام بقراءة «مدام بوفاري» لـ «فلوبير» وتبين تقديمين للأحداث: الأول تقديم مشهدي ذو بعد درامي: الراوي يبدو وكأنه غائب عن الأحداث. الثاني بانورامي ذو طبيعة تصويرية وتفترض وجود الراوي العالم بكل شيء؛ لكن لوبوك لا يقف عند حدود الوصف بل يتجاوزه إلى الحكم من المنظور الذي مارسه جيمس وذلك بانحيازه إلى جانب الراوي الممسرح والمدمج في القصة. وعندما يرى الحدث من خلال ذهن الشخص «الممسرح» بالضمير الغائب فإن القارئ في هذه الحال يجد نفسه واقعاً في داخل القصة. ويحدد «لوبوك» وجهات النظر كالآتي:

1 - في التقديم البانورامي نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ.

2 - في التقديم المشهدي كما في الدرامي نجد الراوي غائباً والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.

3 - في اللوحات تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات. إنها أشكال كما يلخصها لنا (ليتفلت) بوضوح من خلال:

1 - التجاوز البانورامي حيث هيمنة الراوي.

2 – الـذهـنـي المـعـروض حـيـنـما يـتـركـز الاهتمام من خلاله عـلى شـخـصية محورية.

3 – الدراما الخالصة حيث غياب الراوي.

4 – الراوي المسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو شخصية محورية.

3 – **فريدمان**: يقيم تصوره بعد ثلاثين سنة عن صنعة الراوية على التمييز بين العرض والسرد. يضم تصنيفه أشكالاً هي:

1 – المعرفة المطلقة الراوي – المرسل: وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة وهو دائم التدخل.

2 – المعرفة المحايدة: فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل ضمناً، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

3 – الأنا الشاهد: نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي، لكنه يراها أيضاً من محيط متنوع.

4 – الأنا المشارك: الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.

5 – المعرفة المتعددة: هنا نجدنا أمام أكثر من راوٍ والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.

6 – المعرفة الأحادية: نجد هنا حضوراً للراوي لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها.

7 – النمط الرامي: هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال.

4 – **جان بويون**: اختزل ما أسماه بـ «الرؤيات» اختزالاً دقيقاً إذ جعلها لا تتجاوز ثلاث رؤيات. ويعتبر كتابه «الزمن والرواية» من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل. انطلق في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس واستنتج ثلاث رؤيات هي:

1 – الرؤية مع.

2 – الرؤية من الخلف.

3 – الرؤية من الخارج.

يتحدث «بيون» عن علاقة الرواية بعلم النفس ويرى أن البطل عندما يكون يحكي عن نفسه يكون الذات تحلل نفسها. يؤكد ذلك انطلاقاً من السيرة الذاتية ويميز بين شكلين للسيرة:

أ – الذكريات (Souvenirs): التي يعمل الكاتب جاهداً على أن تكون «مع» ما هو عليه.

ب – التذكارات (Memoires): التي يعمل الكاتب جاهداً على أن يعيد رؤيتها ليحكم عليها، ليحققها ويجادلها وهذا يفترض أنه ينشطر عن ذاته وينظر إليها من الخلف.

ج – بعد هذا التمييز يؤكد كون المذكرات (Journal) تشبه التذكارات في طريقة حكيها المتسلسلة مع مراعاة الجانب المنطقي للقصة من جهة، وتشبه الذكريات في جهلها نهاية بعض الأشياء، بما أن ما يحكى اختير لقيمته الدالة أكثر من أهميته في توالي الأحداث. لذلك تبدو المذكرات في رأي بويون أقرب إلى التذكارات منها إلى الذكريات. الشيء الذي يجعل كاتب المذكرات وهو في الحاضر يحكم على الذات وهو منشطر عنها ناظراً إليها من الخلف.

نستنتج هنا أننا اتجاه حالتين:

أ : مع/ Avec.

ب – من الخلف/ Par deriére.

أما الرؤية الثالثة: الرؤية من الخارج (Vision de dehors) والخارج هنا ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ مادياً. وهو أيضاً المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثاً. هذه الرؤية تضمر الجانب الواقعي والموضوعي للحقيقة النفسية لأن كل شيء فيها موصوف، ومن خلالها يكون فهم القارئ موضوعياً لأن الخارج يتيح لنا معرفة النفسي والداخلي الذي هو الواقعي الوحيد.

5 – **شتانزل** (1955): حاول «شتانزل» إقامة نمذجة سردية انطلاقاً من حديثه عن: المنظور والصوت. وكان الهدف تحديد أشكال بناء الخطاب الروائي من خلال محاولته البحث عن قوانين. في الستينات وأواخر السبعينات سيعدل مشروعه كما بين ذلك «لينتفلت وبول ريكور».

يتحدث «شتانزل» عما أسماه بـ «الطبيعة الوسيطة» التي من خلالها يتواصل الراوي مع المروي له. هذا الوسيط يعطيه مصطلح «المقام السردي» ويوضح أننا أمام ثلاثة مقامات سردية:

أ – الوسيط (1) يتجلى من خلال الراوي الذي يفرض منظوره من علٍ. يسمي «شتانزل» هذا الشكل (1) بـ «الراوي الناظم» (Auktoriale).

ب – الوسيط (2): يبرز من خلال ما يسميه «هنري جيمس» بالراصد (Reflecteur) وهو شخص يفكر ويحس ويدرك لكنه لا يتكلم مثل الراوي، إنه واحد من الشخصيات، لكن القارئ يرى الشخصيات الأخرى من خلال عيونه. إننا أمام الراوي الفاعل (Personale).

ج – في الوسيط الأخير يتوحد الراوي بواحد من الشخصيات ويتكلم بضمير المتكلم وهو واحد من شخصيات القصة: الراوي المتكلم (Ich).

6 – واين بوث: في أوائل الستينات من وجهة بلاغية تظهر دراسة هامة حول النقد الروائي وركز في بلاغة الرواية على وجهة النظر والمسافة أو كما أسماها أنماط السرد.

حاول تجاوز عمل «لوبوك وفريدمان» مبيناً الضمير ليس معياراً دقيقاً لتحديد الرؤية. ففي رواية «السفراء» لهنري جيمس نجدنا أمام ضمير الغائب لكن الرواية أقرب ما تكون إلى رواية ضمير المتكلم لأن «ستريدز» يسرد في أماكن كثيرة من الرواية قصته هو.

يميز بوث بين نوعين من الرواة: المشاركون في القصة المحكية وغير المشاركين من جهة ثانية. وعلى هذا الأساس من التميز يوضح نوعية الرواة انطلاقاً من علاقتهم الترابطية مع القصة على هذا الشكل:

1 – الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب): إنه من ورق كما يقول «بارت» وليس الكاتب الإنسان.

2 – الراوي غير المعرض (غير المسرح).

3 – الراوي المعروض (الممسرح) وضمن هذا النوع نجد:

أ – الراصد.

ب – الراوي الملاحظ.

ج – الراوي المشارك.

3 - الرؤية السردية والسرديات:

عمل السرديون على طرح مفهوم الرؤية السردية. ومنذ أواسط السبعينات يواجهنا «تودوروف» بتصنيف «بويون» مع إدخال تعديلات بسيطة ويحافظ على تقسيمها الثلاثي:

1 – الراوي < الشخصية (الرؤية من خلف): يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2 – الراوي = الشخصية (الرؤية مع): الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

3 – الراوي > الشخصية (الروية من الخارج): معرفة الراوي تتضاءل وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي.

وإذا كان الباحث السوفياتي من جهته تحدث عن بوطيقيا التوليف من خلال وجهات النظر عبر أربعة مستويات: الإيديولوجي التعبيري (Pheasiologique) والمكاني – الزماني والسيكولوجي. فإن «جيرار جنيت» بناء على تصور «بويون» و«تودوروف» يقدم تصوره وذلك بعد استبعاد مفاهيم مثل الرؤية ووجهة النظر وتعويضها بالتبئير الذي هو أكثر تجريداً، ويقيم بدوره تقسيماً ثلاثياً للتبئير:

1 - التبئير الصفر أو اللاتبئير: الذي نجده في الحكي التقليدي.

2 - التبئير الداخلي: سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدداً.

3 - التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية.

فجنيت يحافظ على التقسيم الثلاثي بهذا الشكل، لكنه يعمقه.

بعد تصور «جنيت» للتبئير يورد الكاتب الدراسات النقدية حول عمل جنيت وذلك «لميك بال» في كتابها «السرد والتبئير» و«لينتفلت» في كتابها «محاولة لنمذجة سردية: وجهة النظر» و«بيير فيتو» في دراسته «لعب التبئير» ثم يورد دراسة «شلوموت ريمون» كينان في الفصل (6) من كتابها «المتخيل السردي»، و«ساندرو بيريوزي» في مقالة تحت عنوان «السرديات وقضية الكاتب». وبعد ذلك في محور محاولة لتحديد الرؤية السردية في الخطاب الروائي يعلن عن منهجيته في التحليل بصيغة مركبة توليفية يوظف فيها مفاهيم: براني الحكي وجواني الحكي مستخلصاً اصطلاحات: الناظم الخارجي؛ الفاعل الداخلي، الفاعل الذاتي.



التعدد والاختلاف في أصول الرواية

فاطمة الميموني

لقــــد حاولت بعض المذاهب الإنشائية أن تجد للرواية (المستحدثة) خانة خاصة بها، قد تمتد إلى «أفلاطون» و«أرسطو »من بعده، وذلك ما قام بتوضيحه ج جنيت في كتابه «مدخل لجامع النص»[1].

يرى «جنيت» أن «أفلاطون»، حينما ميز بين أشكال الخطاب الأدبي، قام بتوزيعها على ثلاث صيغ، وهي: السردي الصرف، والمزدوج، والإيمائي، وهي صيغ تناسب، إلى حد بعيد، النظام الأجناسي: الغنائي – الملحمي – الدرامي. إلا أنه من أجل تطبيق قراره، بشأن طرد الشعراء من مدينته الفاضلة، فإنه لم يهتم سوى بالأشكال الشعرية السردية بالمعنى الواسع للكلمة، كما أهمل، عن قصد، كل الشعر اللاتمثيلي أي الشعر الغنائي الحقيقي، وبالتالي فقد أهمل جميع الأشكال الأدبية الأخرى، ومن بينها كل شكل «نثري» تمثيلي كالرواية، عندنا أو المسرح الحديث[2].

إن حد الشعر، إذاً، هو التمثيل، وحده الثاني، موضوعي، فالشعر يحاكي من هم أفضل منا أو أسوأ منا، أو مثلنا، ومن هنا ندرك مدى التضييق الذي يحاصر الأفعال الإنسانية[3] التي هي موضوع الشعر، لأننا لم نعثر في الشعرية القديمة على تفريع

جنسي يمثل محاكاة من هم مثلنا، إذ يقتصر النظام الأجناسي على المحاكاة عن طريق العرض، من هم أسوأ منا: الملهاة، أو من هم أحسن منا: المأساة، أو عن طريق السرد، من هم أحسن منا الملحمة، ومن هم أسوأ منا (وكان يمثل له أحياناً بالشعر الساخر) «فعندما لاحظ «أرسطو» وجود سرد نبيل ودراما منحطة، استنتج حينئذ - لنفوره من الفراغ ورغبته في التوازن - أنه يوجد أيضاً سرد منحط وماثله مؤقتاً بالملحمة الساخرة - ولم يكن يعلم أنه قد خصص هكذا محلاً للرواية الواقعية»[4].

وهكذا تتجلى الرواية الواقعية باعتبارها تفريعاً عن الملحمة وبالذات الملحمة الساخرة. ولم يكن جنيت وحده، وإن لم يكن قد اعتنى بذلك عناية بالغة، الذي نظر إلى الرواية باعتبارها تطوراً للملحمة.

من هنا يرى باختين، أن للمرحلة القديمة للرواية أهمية كبرى للقيام بفهم صحيح لطبيعة هذا النوع الأدبي إذ تساعدنا على كشف بعض أسرار هذا العالم المتأجج الحركي الساخن الملتف دائماً نحو داخله وفضاءاته وهي تتمثل في جذورها الأدبية التي يفترض أنها تطورت عنها، أو تفرعت منها. وقد اختلف النقاد الجدد حول تحديد المنبع الأصلي للرواية، فمنهم من يربطها بالدراما (س. داوسن)، ومنهم من يراها تطوراً للملحمة (هيجل لوكاتش)، ومنهم من يرى أن للرواية أصولاً متعددة وليس أصلاً واحداً (باختين).

ولا يمكننا، بهذا الصدد، أن نتغاضى عما جاء به الرومانسيون في هذا المجال، إذ تشيد الحركة الرومانسية، وهي تطرح «مسألة نظرية الرواية ضمن تصورها العام المتطلع إلى المطلق الأدبي الذي يتخطى الأجناس التعبيرية ليقترب من «كلية عضوية» على أن تلد نفسها وتلد عالماً غير مجزأ»[5].

وما يهمنا فيما اقترحه فيما اقترحه الرومانسيون حول الرواية، بصفة أساسية، ليس اعتبارهم لها «جنساً للحرية الذاتية والتعبير عن النزوات في أفكار زخرفية»[6]، و«لكن اعتبارهم لها جنساً قائماً على تعدد الأجناس التعبيرية وعلى تجاور العناصر الروائية مع الفكر الخالص، والغنائية مع المتغيرات النثرية المبتذلة. إن هذا العنصر سيصبح أحد المكونات البارزة في تشييد نظرية الرواية التالية للرومانسية الألمانية، وخاصة عند باختين الذي تعمق في تحليل تكون الرواية من خلال التقاء عدة أجناس تعبيرية، وتداخل لغات وأصوات متعددة»[7].

فالرواية، إذاً تقوم على أصول مختلفة ومتعددة. ولا شك في أن اختلاف وتنوع عناصر تكونها وهو ما يحدد خصوصيتها النوعية الفردية، باعتبارها جنساً أدبياً مميزاً

يقوم على التعدد والاختلاف ضمن نسق لغوي تصويري مميز.

في هذا الصدد يرى سن داوسن أن الرواية مولود شاذ للمقالة وللدراما، والرواية في القرن التاسع عشر على التخصيص مدينة لشكسبير والتراجيديين الإغريق كما هو معترف به فعلاً[8]، إلا آن الرواية تختلف اختلافات جوهرية عن الدراما، ولعل السرعة هي المجال الأرحب لاختلافهما، فللروائي أن ينسى حركته بخطى وئيدة دونما استعجال[9]، كما أن وظيفة الحوار في الدراما تختلف عنه في الرواية فهو «يفتقر إلى السرعة والكثافة والإشراق الموصفي»[10]، ومن ثم، فإن الرواية «هذا المولود الشاذ لم تنسخ الدراما، إلا أنها غدت على نحو ما البديلة، باعتبارها أكثر أشكال الأدب شيوعاً، إنها، ولا ريب، قد نشأت عن الدراما بسبب رئيس من التبدلات الاجتماعية التي ظهرت بالتدرج مع ظهور تعدد طبقات المشاهدين الاجتماعية في أوائل القرن السابع عشر»[11].

أما «هيغل» فإنه ينظر إلى الرواية باعتبارها تفريعاً من تفريعات الملحمة، ويرى أن الفرق بينهما يكمن في الطريقة المستعملة، فالملحمة تستعمل اللغة الشعرية في حين تستعمل الرواية اللغة النثرية، إلا أن «هيغل» يربط نشوء الرواية بنشوء البرجوازية التي حاولت أن تصوغ لها فناً متميزاً، فـ «لا شك في أن «هيغل» في كتابه «الإستطيقا» هو الذي دشن تنظيراً للرواية يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البرجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر»[12].

لقد سار «لوكاتش» على خطى «هيغل»، فهو يرى أن الملحمة والرواية تشكلان تجسيدين موضوعيين للأدب الملحمي الكبير[13] إلا أنه، عكس «هيغل»، يرى أن الفرق بين الملحمة والرواية لا يكمن في الوسيلة المعتمدة من كليهما، «فلو أننا حاولنا أن نجعل من الشعر والنثر الخاصيتين الحاسمتين اللتين تتيحان تحديد الملحمة من حيث هما جنسان أدبيان متمايزان، لكن القياس الذي تستند إليه في هذا التمايز سطحياً وفنياً خالصاً»[14]، فالفرق بينهما لا يرجع إلى «ما للكاتب من استعدادات داخلية وإنما يرجع إلى المعطيات الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه»[15]، ذلك أن الملحمة تقوم على تمجيد عالم ماض مكتمل وتام، و«الأدب الملحمي العظيم ليس سوي تلك الطوباوية المحايثة على نحو ملموس، للحظة تاريخية»[16] تمجد في ذاتها ومن أجل ذاتها، «أما الرواية فتريد أن تكشف ما في الحياة من كلية خفية وأن تقوم بتشييدها»[17]، ومن ثم فإنها تمثل الصورة المطابقة «للتجزئة والتشظي» وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي من خلال نحت صورة البطل الإشكالي الذي يسعى إلى معرفة ذاته مع أنه

لا يكون «أبداً فرداً»، وهكذا تتموضع الروح الأساسية للرواية، فتحدد شكلها، في صورة سيكولوجية الأبطال الروائيين: هؤلاء الأبطال هم دائماً في سعي وراء شيء ما»[18].

ويتميز هذا الأسلوب «عن أسلوب الملحمة التي تكون فيها الشخصية المركزية ومغامرتها كتلة منظمة في ذاتها بحيث لا تمثل البداية والنهاية في الملحمة سوى دلالة محدودة بالنسبة للشخصية»[19].

إن وظيفة البطل تشكل فرقاً حاسماً بين النوعين: الملحمة والرواية، باعتباره بطلاً فردياً في الرواية، أو باعتبار الرواية مجموعة من الأبطال تنظم سيرورتها الحداثية، من البداية إلى النهاية، في حين أن الملحمة تمجد بطلاً ثابتاً ينزع إلى المثالية.

إن دلالة الزمن، الديمومة، تمثل فارقاً فنياً آخر بينهما. فالرواية هي «الشكل الوحيد الذي يفسح بين مبادئه المكونة له، مكاناً للزمن الواقعي»[20]، في حين أن الزمن في الملحمة «لا يتصف بواقعية حقيقية، ولا يمتلك ديمومة فعلية.. إنه لا يمس البشر والمصائر، ولا يملك أية حركة خاصة... الأبطال لا يعيشون الزمن، بتاتاً، داخل القصيدة. فليس للزمان أي سلطان على ما يحصل بداخلهم من تحول أو ثبات لقد تلقوا أعمارهم مع طباعهم[21]، بعكس البطل الروائي الذي يؤسس موقعه الفعلي من خلال محاورة الزمن الماضي، والحاضر، والمستقبل، مشكلاً موقعاً واضحاً ورؤية ملموسة لحياته داخل العمل الروائي دون أن يكون للماضي أي وقع مباشر في تأليف حدود شخصيته وفعله.

أما «باختين»، فإنه يسعى، من خلال لملمته لعدد من المكونات النوعية الروائية من أحضان نصوص قديمة، إلى تأصيل الجنس الروائي خارج الشروط التاريخية والسياسية، على عكس «هيغل» و«لوكاتش»، ومن ثم فقد حاول أن يجد الجذور الحقيقية للرواية في الثقافة الشعبية (الكرنفال) كما حاول ضبط بعض المكونات النوعية التي انحدرت من نصوص نثرية قديمة (إغريقية ورومانية).

وهو يرى أن الأسلوب الروائي، غالباً ما يقلص إلى مفهوم «الأسلوب الملحمي» وتطبق عليه المقولات المطابقة للأسلوبية التقليدية مع الاقتصار على تمييز عناصر التشخيص الملحمي... كما أن هناك من يعزل عناصر درامية، بمعنى الكلمة في الرواية مختزلاً العنصر السردي إلى مجرد إشارة مشهدية توضح حوارات الشخوص[22]، إلا أن «باختين» يرى أن الرواية تمثل تخصيصاً نوعياً محدداً، لا يكف عن استشراف جميع الطاقات الأسلوبية المخصصة لباقي الأجناس، الدرامية والملحمية، وغيرها من الأجناس الأدبية والخارج أدبية، كالحوار السقراطي، والهجائية المينيبية، والمحاكاة الساخرة. وهو يولي عناية باللغة

بقطاع الأدب المضحك بجد، الذي تمثل أصنافه موقفاً جديداً من الواقع الماثل، لقد قدمت مشكلات العصر مصورة ما هو جاد مع ما هو مضحك في وقت واحد[23]، كما يرى أن كل هذه الأنواع الأدبية التي يمكن تصنيفها في مقولة «الهجاء الرصين» تبدو عناصر حقيقية سبقت الرواية، وهي أنواع أدبية ذات نسق روائي محض يحتوي جنينياً وبدرجة متطورة، أحياناً، على العناصر الرئيسة، للمتغيرات اللاحقة والمهمة التي تميزت بها الرواية الأوروبية، ونجد فيها الروح الحقيقية للرواية كنوع قيد التكوين[24]، كما يرى أن هذه الأصناف ترتبط جميعها على الرغم من تنوعها في الظاهر بواسطة داخلية عميقة مع الفولكلور الكرنفالي، فالكرنفال، ليس ظاهرة أدبية، إنه شكل تمثيلي توفيقي SYNTHETIC ذو طبيعة شعائرية[25]، وهو لا يشاهده الناس، بل يعيشونه، إنه هذا الاتصال الحر البعيد عن الكلفة الذي يقوم بين الناس[26].

فالرواية، إذاً، هي النوع الوحيد الذي لايزال قيد التكوين والوحيد الذي ولد وترعرع في العصر الجديد للتاريخ العالمي، وبالتالي، فهو الوحيد الذي يتفاعل، بعمق، مع هذا العصر الذي تلقى، عن طريق الوراثة، الأنواع الأدبية الكبرى في شكلها المتكامل، مع العلم أن هذه الأنواع لن تفعل سوى التكيف، إلى حد ما مع ظروف الوجود الجديد»[27] فكل أشكال التعبير الأدبي يمكنها أن تتخذ مكاناً في الرواية، وتستطيع أن تضمها جميعاً. وإذا ولدت أشكال جديدة، فقد يكون من المدهش ألا تحملها، في الوقت المناسب، في قلبها[28].

إن هذه الطبيعة التكوينية المتنوعة والمتعددة للرواية لا تفقدها أصالتها كجنس أدبي بقدر ما تحقق هذه الأصالة وتؤسس طبيعتها النوعية، باعتبارها جنساً أدبياً متعدد الأصول.

الهوامش

1) ج جنيت، مدخل لجامع النص. ت. عبدالرحمن أيوب، توبقال، ط 2. 1986.

2) نفسه، ص 23.

3) نفسه، ص 24.

4) نفسه، ص 25.

5) م. باختين، الخطاب الروائي، ت وت محمد برادة. دار المان، الرباط، ط 2، 1987، ص 4.

6) نفسه، ص 4.

7) نفسه، ص 4-5.

8) س داوسن الدراما والدرامية. ت جعفر صادق الخليلي. م وت عناد غزوان إسماعيل. منشورات عويدات. بيروت باريس، ط 1، ص 108.

9) نفسه، ص 111.

10) نفسه، ص 112.

11) الدراما والدرامية، ص 113.

12) ميخايل باختين، الخطاب الروائي، ت وت محمد برادة. دار الأمان، الرباط. ط 2، 1987، ص 79.

13) ج لوكاتش. نظرية الرواية. ت الحسين سحبان. منشورات التل. الرباط. المغرب. ط 1، 1988، ص 52.

14) نظرية الرواية، ص 52.

15) نفسه.

16) نفسه، ص 54.

17) نفسه، ص 56.

18) نفسه.

19) نفسه، ص 116.

20) نفسه، ص115.

21) نفسه، ص116.

22) الخطاب الروائي، ص 35.

23) م. باختين. شعرية دوستويفسكي. ت جميل نصيف جميل التركيتي، م حياة شرارة. دار توبقال البيضاء. الشؤون الثقافية، بغداد، ط 1، 1986، ص 156، 157.

24) الملحمة والرواية. ص 43.

25) شعرية دوستويفسكي، ص 178.

26) نفسه، ص 179.

27) تشريح النقد، ص 408.

28) موريس نادو، مستقبل الرواية. ت محمد بيدي. العلم الثقافي. س 17، ع 842، ص 4.

* * *

مسألة الأنواع الروائية

محمد سويرتي

لا جدال في أن الدراسات التي ساهمت في نظرية الأجناس الأدبية بصفتها مقولات أدبية تصنيفاً وتحليلاً لا حصر لها، كما أنه يتعذر عند الدارسين العرب والغربيين الذين بذلوا قصارى جهدهم في رصد تغير وتحول وتطور هذه الأجناس عبر التاريخ، وتحديد ماهيتها، وحل إشكالية ظهورها في الوجود واختفائها، حياتها وموتها. والغاية من التعريف بالأجناس الأدبية بالدقة الممكنة الإجابة المقنعة عن أسئلتها تلبية لأفق انتظارنا الحالي والمستقبلي. فلذا لن نبحث فيها كلها قدر بحثنا فيما له علاقة بمراوحة الأنواع الروائية بين السرد والحوار لإيجاد بدائل للمفارقات التي تضمنتها مفاهيم تجنسها، وللمساهمة في توسيع مجال تداولية صيغها باعتبارها مقولات أدبية حرة أو مقيدة.

إن الأجناس الأدبية الرئيسة التي عرفت في العصر اليوناني واعتبرت في العصر الحديث أشكالاً وأنماطاً وأساليب وصيغاً هي: الشعر الغنائي والشعر الملحمي والحوار المسرحي، ويقسمها جيرار جنيت (*Gérard Genette*) إلى أشكال أدبية من منظور صيغة التمثيل حسب ما يبدو في قوله: «كل شعر محكي (*diégésis*) أحداث ماضية أو حالية أو آتية؛ ويمكن لهذا المحكي بالمعنى الواسع أن يتخذ

أشكالاً ثلاثة: فإما أن يكون سردياً بصفة خالصة (*Haplé diégésis*)، وإما أن يكون محاكياً (*dia miméséos*)، أي كما هو الشأن في المسرح، عن طريق الحوارات بين الشخصيات، وإما «مختلطاً»، بمعنى أن يكون متخللاً فيصير تارة محكياً وتارة حواراً كما عند هومير (*Homére*)(1). ويستنتج من هذا القول أن الشعر في جوهره تمثيلي كالنثر إذ يستعمل كلاهما للمحاكاة. وتقوم المحاكاة على القص أو على تمثيل شخصيات تنجز أفعالاً لفظية وغير لفظية. والأشكال الضائعة هي المحاكيات الساخرة (*Les parodies*) بينما الشكل المغيب هو الشكل المختلط. ويرجع سبب تغييب الشكل المختلط إلى انتشار الملاحم والمسرحيات و«المحاورات» في الأدب اليوناني. وقد أبعدت الهزليات والصيغ السردية على اعتبار أنها دون المآسي التي تبوأت المكانة الأعلى. وكما توجد أجناس أدبية عالية وأخرى دانية توجد صيغ أدبية خالصة وصيغ أدبية مختلطة؛ والمختلطة منها ما امتزج فيها السرد بالحوار، في حين أن الصيغ الأدبية الخالصة ما تشكل بأسلوب «الحوار» النقي أو بأسلوب «السرد» المحض. ومن المعلوم أن السرد المحض قد اختفى، بينما الحوار النقي لم يكتب بعد بالرغم من أننا نمارسه بالفعل في حياتنا على شكل نجوى جماعية سرية أو حوار علني. وما تبقى هو السرد المختلط أو الحوار غير الصافي. وقد فقد معيار الصفاء والاختلاط ملاءمتهما في تمييز الأساليب على نحو ما فقدها معيار الذاتية والموضوعية ولاسيما حين يؤلِّف الشكل الدرامي نوعاً أدبياً واحداً سمي بالمأساة الملهاوية أو الملهاة المأساوية. والأنماط والصيغ المتداولة في عصر أرسطو تبعاً لتصنيفه هي: المحكي النبيل، والدراما النبيلة، والدراما السوقية. ولما شعر مؤسس الشعرية بالغياب البدهي لما يقابل المحكي النبيل اقترح المحكي السوقي ليضارع به الملحمة المحاكية. وبعد أن بعث «جيرار جنيت» الشعر الغنائي الذي قد يأتي في صيغة المناجاة الغنائية أو المأساوية، وإدراجه في الخانة المخصصة له، يضع مستعملاً مفهوم التلفظ (*l'énoncé*) هذا التصنيف: التلفظ الخاص بالشاعر، والتلفظ المتخلل، والتلفظ المخصص للشخصيات(2). وفي سياق حديثه هذا يشير «جيرار جنيت» إلى تصنيف «يوليوس بترسن» (*Julius Petersen*) الذي وضع التعاريف الآتية: الملحمي سرد منجون لفعل ما، بينما الدرامي هو التمثيل المحورن لفعل معين، وأما الغنائي، فهو التمثيل المنجون لموقف محدد(3). وما يستخلص من هذا التصنيف أن المناجاة توجد في الملحمي والغنائي. ومن البديهي أن تقوم الملحمة على السرد والدراما على الحوار، وأن تختلف الملحمة التي تحكي عن المعرفة والدراما التي تشخص الإرادة والفعل عن الشعر الغنائي الذي يعبر عن الموقف والشعور. وقد تشترك الملحمة والدراما والشعر الغنائي في المناجاة

والتمثيل. وبما أن هذا التصنيف وليد العصر الحديث، فيمكن الإشارة إلى أن الرواية هي النوع الأدبي البديل لجنس الملحمة. وبما أن السرد و«الحوار» يتنازعان الرواية فقد صنفت من ضمن الأنواع المختلطة أو الوسيطة لوقوعها بين الملحمة والدراما. وإذا رجعنا إلى التصنيف الموضوعاتي للأنواع الروائية سنجد ما يلي: الرواية الأسطورية، الرواية الملحمية، رواية الفروسية، الرواية الشطارية، رواية المغامرة، الرواية التاريخية، الرواية التعليمية، الرواية التجريبية، الرواية الرسالية، الرواية البوليسية، الرواية الاجتماعية، الرواية الفلسفية... وبإمكاننا تصنيف الرواية حسب «وجهة النظر» أو «الرؤية» أو «البؤرة». فأنواع الرؤيات عند «جان بويو» (*Jean Pouillon*) ثلاثة وهي: «الرؤية مع»، «الرؤية من وراء»، «الرؤية من خارج»[4]. وأما البؤر حسب جيرار جنيت فهي ثلاث، أي «بؤرة الصفر» و«بؤرة خارجية» و«بؤرة داخلية»»[5]. وأياً ما تكن البؤرة فهي من تبئير سارد عالم بكل شيء. ولكن العلم الكلي وصف من أوصاف الله الذي لا يسمح للبشر منه إلا بما شاء. وكل ما يتأتى قوله عن السارد هو أن علمه يتحدد بالقياس إلى علم الشخصية؛ فآناً يكون علمه فوق علمها، وآناً ثانياً يكون علمه مساوياً علمها، وآنًا ثالثاً يكون علمه دون علمها[6]. والسارد عند جنيت صنفان وهما: سارد خارج القصة وسارد داخل القصة. فكيف نتخلص من مؤسسية الجنس الروائي ونخرق معياريته ونعدل النسق التبئيري للسارد سواء أكان ثنائياً أم ثلاثياً أم أكثر لتجسير الكتاب على عدم اتخاذه أسلوباً في الإبداع الروائي؟ ففي الرواية لا تمارس الشخصية أياً من هذه البؤر أو الرؤيات. والمفهوم السائد لـ «الرؤية من خارج» أي يرى السارد الكلي الحضور في الرواية العالَم من جميع الجهات كالكاميرا السينمائية أو أكثر. ويتغير هذا المفهوم من ناقد إلى آخر؛ فهو يعني عند باختين أن يبتعد السارد من الشخصية بعداً يدل عن حياده، وأن يتحاور معها، بينما يعني مفهوم «الرؤية من خارج» بالنسبة إلينا أن يختفي السارد اختفاء نهائياً بحيث لا يترك أية علامة تدل على تواجده مع الشخصيات في العمل الأدبي. وقد اصطلحنا على عمله السردي برواية الراوي، وعلى عمل الساردين الذين يسيرون على نهجه برواية الرواة. وتنقسم رواية الراوي إلى ثلاث صيغ: رواية بضمير الغائب، ورواية بضمير المخاطَب، ورواية بضمير المتكلم. ولكون اللغة اجتماعية فلا نستسيغ اعتبار الرواية بضمير المتكلم «سيرة ذاتية» أو «رواية ذاتية».

لتخليص الحوار من سرد النوع الروائي الذي سماه بـ «الرواية النجووية» (*Le roman monologique*) دعا باختين إلى نوع روائي ثان سماه بـ «الرواية الحوارية» (*Le roman dialogique*) لتقليص مجال سرد السارد وتوسيع مجال تحاور الشخصيات[7]. ولكن المفهومين يتضمن كلاهما مفارقة إذ يصدر عن

رؤية ثنائية للعالَم، أي عن الاتجاه النجووي والاتجاه الحواري. أوليست الرواية نجووية و«حوارية» أصلاً؟ وهل يمكن أن تقوم الرواية على السرد دون أن تدرج «الحوار» فيه؟ أبهذا الإدراج غدت نوعاً أدبياً مختلطاً عرف بالرواية المحَوْرَنة (*Le roman dialogué*) عند «جنيت»، فدرست الناقدة الفرنسية جيليان لان - ميرسيي (*gillian lane - mercier*) من بين مكوناته المكون الحواري الروائي (*La comosante dialogale romanesque*)[(8)] أم لا؟ أولا يعد مفارقة أن يكون النوع الأدبي رواية و«حوارية» في ذات الآن؟ للإجابة عن هذه الأسئلة نفرق بين مفهوم السرد ومفهوم الحوار. فالسرد يعني متابعة فعل ما لفظياً كان أو غير لفظي من قِبَل متكلم واحد، بينما كان الحوار يعني أصلاً الجواب. والجواب يفرضه السؤال. ومادام الحوار يعني اليوم ما يتم بالسؤال والجواب بين شخصين أو أكثر فمن المحال أن يجد دلالته ما لم يستثر الجواب سؤال ما. والحوار طريقة أو أسلوب أو منهج نسعى إلى أن نلتزمه في تواصلنا مع غيرنا. وعليه، لا يتحقق الحوار في حياتنا إلا بصفة شفوية. وأما في الكتابة الفلسفية والتاريخية والاجتماعية والأدبية، فيستعمل بمعنى مجازي. وبالرغم من إمكانية نقل الحوار شفوياً فإن الحوار الشفوي الناقل حوار بالفعل. والمحاكاة هي المعيار الإجرائي لتحديد نوعية الحوار الذي تتكون منه أنواع أدبية ما. ولا مراء في أن ما ينتج عن الكتابة مناجاة لا حوار؛ وتبدو المناجاة «حواراً» بالقوة ينجون الحوار بالفعل. وقارئ تصنيف رشيد يحياوي يلاحظ أنه قسم الأنواع الأدبية إلى سردية ومحايدة ومدمجة وحوارية انطلاقاً من الجنسين الشاملين وهما: الشعر والنثر، ثم قسم كل قسم جديد منها إلى شعرية ونثرية، ولاحظ أن الأنواع المدمجة لا تخضع لهذا التقسيم فترك خانة قسميها فارغة؛ وقد استخلص من تلك التقسيمات المفاهيم الآتية: السردي الشعري، السردي النثري، الحواري الشعري، الشعري المحايد، الشعري السردي الحواري، السردي النثري الحواري والحواري النثري، وقد أطلق المفهوم الأخير على «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم»[(9)]. كدنا نقترح مصطلح الحوارية (*La dialogie*)[(10)] الذي تم توسيعه بعد اقتباسه من باختين لهذه «المسرحية الذهنية» التي لم تكتب لتعرض على لوح المسرح بقدر ما كتبت لتقرأ لولا ذكر السارد أسماء الشخصيات على الهامش، وذلك كأفلاطون الذي حاكى البعض من حوارات سقراط الفعلية وأبدع ما يشبهها كتابة؛ ولكن لا ينطبق مصطلح الحوارية على ما أبدع مثلما ينطبق عليه مفهوم «الرويات الحوارية»؛ ذلك أن الراوي يذكر أسماء المتحاورين وينقل حوارات الشخصيات وأقوال راوٍ آخر من الدرجة الأولى أو الثانية بأسلوب الحكاية. ولنبرز الخانة التي يمكن أن تدرج فيها الحوارية التي يأتي حجمها في حجم الرواية نضع الخطاطة التالية:

الحوارية	الرواية المسرحية	الرواية الحوارية	رواية الرواة	رواية الراوي

بالرغم من التطور الذي حققته الأنواع الروائية فماتزال الحوارية التي تباين الرواية المسرحية في خطواتها الأولى(11)؛ وإذا تأتى لها أن تكون طويلة وزمن قراءتها مديداً فإن ذلك يتعذر على المسرحية لقصر حجمها وزمن مشاهدتها. وقبل أن يجعل يوليوس بترسن من المناجاة سمة مشتركة بين الملحمة والشعر(12) اعتبر باختين الرواية مناجاة. ولذا تهافت الروائيون على تعديد الرواة. غير أن رواية الرواة الذين لا يتحاورون لتقليدهم السارد في السرد ليست حوارية. فـ «الرواية الحوارية» ما نقل تحاور عدة شخصيات؛ وبالرغم من هذا التحديد، فإننا نعتبرها رواية لأن «تحاور» شخصياتها يتم تحت رعاية سرد السارد. وما السارد في الجوهر إلا لغة السرد المستقاة من مجتمع الرواية والخطابة والشعر والقصة والحكاية. وعلى هذا، فإننا نعني بـ **الحوارية** النوع الأدبي المؤسس على «الحوار». وقد تراجع رواد الحوارية عن مواصلة تجريبهم لأن مجتمع السرد صدهم عن ذلك فعادوا إلى كتابة الرواية. وكذا يكون مصير التجريب لإبداع أنواع أدبية جديدة سواء أكانت روائية أم حوارية. وعن هذا المصير يقول «عبدالله إبراهيم»: «إن رفض الظواهر الأدبية الجديدة والعزوف عنها أمر شائع في الآداب بشكل عام، فمهارات التذوق التي تصاحب الأشكال الأدبية التقليدية تجد نفسها عاجزة عن تقبل الأشكال الجديدة، فتقوم برفضها، ويمر وقت طويل جداً قبل أن تتأسس ذائقة جديدة تتقبل الظواهر الأدبية المستحدثة، وهو أمر واجهته الرواية العربية من قبل»(13). فما الجديد؟ إن الجديد ما ليس قديماً ولا تقليدياً ولا محافظاً، بل ما يُحدث تغييراً مفاجئاً وتحويلاً مباغتاً وقلباً مدهشاً. وهذا هو ما أحدثته الحوارية إذ أضحى حوارها يُدرج السرد في سياقه بعدما كان سرد الرواية يدمج الحوار في نسقه، وذلك إلى أن أبعدت السارد بمنظوره السردي وسرده وخطابه الناقل وأحلت محله الشخصيات بتحاورها ومناجياتها ووجهات نظرها. فمن حق الشخصيات التي حرمت زمناً طويلاً من حرية التعبير بسبب استبداد السارد بالكلمة التي يروي ويقص ويحكي بعضها لبعض ويناجيه وهو يحاوره. فحوار الحوارية أكثر محاكاة للحياة وإيهاماً بالواقع.

ماذا نقصد بالرواية المسرحية؟ الجواب فيما يلي: لقد أطلق «محمود تيمور» مصطلح القصة على مسرحيته «حواء الخالدة» سنة 1971، بينما أطلق خليل مطران مصطلح الرواية على مسرحيته «القضاء والقدر» سنة 1976. وبذا صار لفظ «مسرحية» صفة للرواية. وهكذا تكوَّن مفهوم «الرواية المسرحية» الذي استعمله «زكي نجيب محمود» في ترجمته(14) كتاب هـ.ب. تشارلتن. ونوظف هذا المفهوم

بمعنى مغاير لتحديد النوع الروائي الذي نقصده لأن النص الروائي والنص المسرحي يتواجدان فيه بطرائق ثلاث:

1 – أن يبتدئ السارد بالسرد في الجزء الأول من روايته ثم يُردفه بالنص المسرحي في جزئها الثاني كما هو باد في رواية «بنك القلق»[15] لتوفيق الحكيم.

2 – أن يتناوب النص الروائي والنص المسرحي الظهور على صفحات العمل الروائي مثلما يتجلى في رواية «بدر زمانه»[16] لمبارك ربيع.

3 – أن يمتزج النص الروائي و/أو النص المسرحي فيشكلان نوعاً أدبياً واحداً يتم تصنيفه وفقاً للمقاطع السردية التي تؤطره[17].

لا ثقة في أسماء الأجناس أو الأنواع الأدبية لأن بعضها ينطبق على مسمياته انطباقاً تاماً خلافاً لبعضها الآخر. فقد سمى ميلان كونيدرا، مثلاً، أحد أعماله بـ «المحاورة»[18]. وهذا العمل الأدبي نوع من الأنواع الروائية لأن سرد السارد يغطي اثنتي عشرة فقرة أو سبعاً وثلاثين صفحة ثم يبتدئ ما أسماه الكاتب بـ «المحاورة». ولكن متصفح العمل الأدبي يكتشف أن أسلوب الكتابة الممارس فيه يدعو إلى تصنيفه ضمن ما أطلق عليه مفهوم الرواية المسرحية. فالمسرحية الحقيقية جنس أدبي يتأسس على الحوار الخالص، أوعلى الحوار المدرج لا المدرَج، أي على حوار لا يتقدمه أو يواكِبه أو يتخلله أو يليه سرد السارد أو ملفوظه أو خطابه ولو لذكر أسماء الشخصيات قبل ملفوظاتها سواء في النص أو في التمثيل. ففي هذا الأخير يجد الحوار حقيقته. وكيف يبدع المحاورة من أفنى عمره في كتابة الرواية؟ ولِمَ لا نولي أي اهتمام للثابت في أشكال وأنماط وأساليب حياتنا وأعمالنا الأدبية وغير الأدبية كي نحدث التغيير فيه؟ فالأشياء التي نبدعها تعكس تخلفنا و/أو تقدمنا، قيدنا و/أو حريتنا. وأنى لنا أن نتحرر ونحن نقيد الشخصيات التي تمثلنا في النوع الروائي؟ فلن تتمتع هذه الشخصيات الممثلة بحرية التعبير والمساواة فيها إلا في الحوارية.

الهوامش

1) Gérard Genette “Introduction a l’architexte” Seuil, 1979. p: 14.

2) Ouvrage cité, p: 39.

3) Gérard Genette “Nouveau discours du récit” aux Editions du Seuil. 1983, p: 48-50.

4) Jean Pouillon “tems et oman” tel Gallimard. 1993. p: 65-88.

5) Ouvrage cité, p: 56.

6) Tzvetan todorov “les catégories du récit litteraire” in communcations 8, Seuil, 1981. p: 147-148.

7) Mikhail Bakhtine “La poétique de Dostoievski” traduit du russe par Isabelle Kolitcheff - présentation de Julia Kristeva, Aux Editions du Seuil, 1970.

8) gillian lane - mercier “la parole romanesque” Les Presses de l’Université d’ Ottawa - Ottawa, 1989 - Editions Klincksieck, Paris, 1989.

9) رشيد يحياوي «مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية» أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 1991، ص: 85.

10) Ouvrage cité, p: 103.

11) انظر «أوراق سيرة إدريس ذاتية لعبدالله العروي، المركز الثقافي العربي، ط: 2، الدار البيضاء – المغرب، 1996 و«شجر الخلاطة» للميلودي شغموم» مطبعة فضالة، المحمدية – المغرب، 1995.

12) Kate Hamburger “Logique des genres littéraires” Traduit de l’allemand par Pierre Cadiot - Préface de Gérard Genette, Aux Editions du Seuil, 1986, p: 170.

13) مجلة «علامات في النقد» النادي الأدبي الثقافي بجدة، دجنبر 2002، المجلد الثاني عشر، الجزء 46، ص: 73.

14) هـ. ب تشارلتن «فن دراسة الأدب» (The art of literary study) وهو العنوان الأصلي، ترجمة د. زكي نجيب محمود بعنوان «فنون الأدب» مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959.

15) توفيق الحكيم «بنك القلق» (سلسلة «اقرأ») دار المعارف بمصر، كورنيش النيل، القاهرة، 1971.

16) مبارك ربيع «بدر زمانه» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.

17) Jean - Marie Schaeffer “Qu’est - ce un genre littéraire?” Aux Editions du Seuil, 1989, p: 160.

18) ميلان كوندرا «المحاورة» ترجمة معن عاقل [و] منار عاقل، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات المطبعية، سوريا – دمشق، 2000.

* * *

الرواية الجديدة – ملامحها الفنية العامة

بلحيا الطاهر

– «.. الرواية الجديدة تقوم على طمس الشخصية.. لتخلق عالماً قاسياً، جامداً.. عالماً يكتفي الإنسان بالنظر إليه... والأشياء فيه ليست ملكاً للشخصيات، بل هي ملك للأشياء..»

بنغو

– «.. رواياتنا لا تستهدف خلق شخصيات... ولا سرد حكايات...»

آلان روب غرييه

– «.. يتصف الإنسان الجديد بالفراغ والعراء من كل شيء، فَقَدَ الإيديولوجيا والهوية الدين اللغة، وكل ما يمت بصلة إلى الذات، أصبح عارٍ.. وشبيه بالبصل كونه لا يتوفر على لب.....»

بروتون BROTON

لعل القاعدة العامة التي تتأسس عليها بنية الرواية الجديدة[1] من الناحيتين الفنية الجمالية: والفكرية «الموضوعاتية» كونها متعددة، إذ أصبح يشاع بأنه يوجد نصوص روائية جديدة بقدر ما يوجد روائيون جدد. فلكل أديب منهم نظرته الإبداعية الخاصة للفن الروائي، وتعامله المتميز مع عناصرها الجمالية، من تلك التي يراها قواماً لعمليته الإبداعية.

خاصة وأن الفكرة السائدة في مذهبهم مفادها – لم تعد الكتابة الروائية من أجل أن يقول الكاتب شيئاً، ولكن من أجل ألا يقول شيئاً يذكر..! لماذا تقول كلاماً..؟ وبذلك هي تبشير صريح بفلسفة تقوم على الرفض الكلي للوجود، بأشكاله المختلفة، فهي إذاً:

– «.. بحث عن واقع في سبيله إلى الحدوث والتحقق». لا تحاول أن تقول شيئاً عن الماضي..!

وعليه فقد أصبحت مشكلة الأدب البارزة في عقيدتهم الإبداعية، مسألة «اللاشيء» ربما التزاماً بفكرة العدمية، كما يقترحها المذهب الوجودي السارتري، الذي يرفضونه هو الآخر، أو بشيء من المزج بين السريالية التي كانت تبشر برفضها للواقع على صعيد الفن التشكيلي بعد الحرب الكونية الأولى، وبعض مرتكزات «سارتر» الوجودية. ثم إن الملامح العامة لهذه الكتابات الجديدة، تتجلى بشكل واضح في رسوها على مجموعة من المفاهيم الفنية الرافضة للقيم الكلاسيكية فنياً وجمالياً، من تلك التي تكاد أن تصير مشتركة بين أهم أعلامها وهم بالتالي لم يعملوا إلا على استبدال قيد بقيد على حد تعبير النقاد العرب القدماء.

ومادامت الرواية الجديدة تقوم على الرفض، وتتبرأ من الواقع ومن الرواية الكلاسيكية بمختلف اتجاهاتها، إضافة إلى كونها لا تولي اهتماماً بالقيم الأخلاقية، ولا بالعادات ولا بالماضي، بل نجدها ترفض الإيديولوجيا وتلغيها تماماً، بل تمجُّها وتمقتها، وبالتالي لا تحاول بث رسائل سياسية أو تعطي تفسيرات نفسية، ولا تحاول حتى أن تقول كلاماً عن الواقع، وذلك لرفضها الكلي لما يقع في هذا الواقع الإنساني[2] ولا تتحدث عن شخصية إنسانية، لأنها باختصار تلغي دورها من الحياة!.. إنها الرافضة لما سواها.

ومن هناك فإن المبدأ الأساسي في تعاملها الفني هذا يقوم على فكرة رفضها الواضح لتقنية القص «الحكي» واستبداله بتقنية الوصف، ولكن أي وصف.. يقول آلان «روب غرييه» في ذلك: «رواياتنا لا تستهدف خلق شخصيات، ولا سرد حكايات»[3] إنها ضربة قاصمة للرواية الكلاسيكية، إذا ما تبقى من عناصرها الجمالية، إذا ما حذفنا ركيزتيها الأساسيتين: «الحكاية والشخصية» ذلك لأن ما كانت الرواية الكلاسيكية تعتبره عموداً فقرياً في بنيتها الفنية، رفضته وأقامت مقامه بُنى مستحدثة، استقدمتها من الفنون الأخرى.

وإذا كان الدارسون والنقاد، يتفقون على أن عنصر **الحكي** مثلاً هو الركيزة التي تتأسس عليها الرواية الكلاسيكية، على حد تعبير **فورستر**، فإن كُتاب الرواية الجديدة يكادون يجمعون على سخريتهم من هذا الصرح الشامخ، شأنه في ذلك شأن الشخصية والحدث الزمكاني، والالتزام بالموضوعي،

وغيرها من التقنيات العتيقة على حد تعبيرهم. تلك المبادئ المؤسسة لصرح الرواية التقليدية التي تقوم عليها **الحبكة الفنية**، وتتأسس حولها نسوج للغة وجماليات القص، نجدها كذلك مرفوضة بجميع مكوناتها الجمالية من طرفهم، بل إن بعضهم يراها معوقات، تقوم في وجه التشكل الفني الروائي الجديد، فقد وجب دحضها، وهدم معالمها واعتبارها من مخلفات الماضي الذي لا يمكنه أن يوقف زحف الإبداعات الجديدة، والعودة بحاضر الفرد إلى سفاسف الحكايا، ومعالم الشخصيات.

أما بخصوص أنواعها، فالمتعارف عندهم أنها تنقسم إلى عدد الروائيين الجدد أنفسهم، لكن الغالب في عرفهم نوعان مهمان، قد ينضوي داخلهما غالبية الكتاب في الخطوط العامة للمدرستين:

- «**المدرسة الباطنية**» وهي نزعة نفسية تعتمد اللاشعور وتتخذ من المونولوج الداخلي قاسماً مشتركاً تدير عليه إبداعاتها، بحيث نجدها تنطلق من اللاشعور، باعتباره المنطقة الكاشفة عن طوايا النفس البشرية وخبايا الأسرار المخبأة لما قد يكون مهماً، وفي الإطار نفسه تقول نتالي ساروت في كتابها عصر الشك، وهي زعيمة مدرسة المونولوج حيث ترى بأن الشخصية في الرواية الكلاسيكية: قد «فقدت شيئاً فشيئاً كل شيء.. فقدت أملاكها.. ثيابها وجهها.. جسدها.. وحتى اسمها»(4) وتقصد بذلك عملية تفكيك الرواية الكلاسيكية، واعتماد المونولوج الداخلي اللاشعوري «**الفرويدي**» النابع – في رأيهم – من منطقة الأسرار الدفينة بديلاً حقيقياً لما كانت النصوص تنتحله عن طبائع الناس وسلوكاتهم، فهناك الحقيقة الداخلية تنام، منتظرة من يحفزها، ويجعلها مصدراً للإلهام والإبداع في جميع الحالات النفسية المتغيرة، وثانيهما:

- «**المدرسة الشيئية**» وتسمى كذلك مدرسة النظرة، تجعل من «**الشيء**» بديلاً للإنسان فهو الموضوع عوضاً عن الأنسنة، باعتباره المحور الأهم في الكينونة البشرية، ولعل «آلان روب غرييه »زعيم المدرسة، الذي يجعل من «فلوبير» مَعْلَمه، لأن إبداعاته قريبة من تصورات هذه المدرسة الطبيعية. كما أن كلود سيمون، وميشيل بيتور من روادها.

ومهما قيل عن الأنواع الأدبية، شيئية كانت أو باطنية، فإن التقسيم النوعي، يكون مجحفاً في حق نزعة أدبية هدفها الأسمى الوقوف ضد التقسيم كيفما كان نوعه، واعتبار الإبداع حر.

ولكي يتسنى لنا تتبع مراحل تطور مقومات الرواية الجديدة، حري بنا إضاءة البنود الأساسية التي تشكل التقويم الجديد للمفاهيم المؤسسة للنزعة الجديدة، بمدارسها إن جاز هذا التعبير، ذلك عبر مرتكزاتها

الفلسفية والفكرية المتأتية من سياقات الكتابات الجديدة، عند روادها.

إن أغلب نقاد وكتاب هذه النزعة الجديدة، لا يعتبرونها مدرسة فلسفية أو فكرية، ربما لأنها تنوع الأخذ، ولا تستقر عند رأي بعينه، بل إن معالمه متداخلة نوجزها في أربع قضايا جوهرية:

1 – **محاولة طرد الإنسان من عالمه الواقعي**، وذلك بتجريده من ماضيه، وحاضره، ومن قيمه المختلفة التي تميز هذا عن ذاك، بل إنها تحاول سلبه جميع ما يملك من معارف وقيم، ليصير مجرد رقم من أرقام الحضارة الإنسانية التي تميزها الاكتشافات الصارخة في عالم الحداثة والترقيم. ثم بتميز الواقع في نظرهم كونه مجرد نظر إلى المجهول، ومادام المجهول محجوباً عن الواقع، بعيداً عنه يستلزم منا استعمال أشكال غير معروفة من قبل، وذلك لولوج معالمه المجهولة أصلاً.

2 – **سعيها إلى إبداع الشكلية الصارخة**، وذلك من خلال ابتعادها عن الواقع، وغلوها فيما أطلقت عليه بالموضوعية المطلقة. وفي هذا المجال لابد من تسجيل ملاحظة عن الأدب المكتوب لحد الآن كونه خال من المتعة الفنية والجمالية، بل إن الكثير من النصوص تمتاز ببرودة اللغة، وسطحية المعاني وفراغ المحتوى، ذلك لأن الشخصية على حد تعبير نتالي ساروت في كتابها عصر الشك:

– «قد فقدت شيئاً فشيئاً كل شيء...»[5] فماذا بقي لها من إبداع ومن متعة وجمال..؟؟ ويقول **آلان روب غرييه**: «.. لقد طرأ على الحكاية تحولات، تماثل التحول الذي طرأ على الشخصية.. تصدعت وتهافتت وانتهت إلى التلاشي كلية، كذلك شأن الحكاية انتهت إلى التلاشي والانعدام».

– فماذا بقي؟ من ملامح الرواية التقليدية؟

3 – كون الرواية الجديدة كتابة متميزة بمعنى أنها «**لخاصة الخاصة**» على حد تعبير المتصوفة، فهي لا تكتب إلا للمثقفين المتميزين، ولا يفهمهما إلا القراء الكبار، لصعوبتها وغموضها، وارتباط أغلبها بالنظريات الفلسفية والحداثية. فهي أقرب إلى التجريد والتأمل الفكري منه إلى الإبداع الفني. وقد تصير الرواية نصاً فلسفياً تأملياً خال من الشعرية الإبداع على حد تعبير كريستيفا.

4 – إعطاء أهمية قصوى للأشياء، اعتباراً من أن لها كثافتها وثقلها ووجودها المستقل، وليست لها علاقة بالوجود الإنساني المستقل عنها وهي البعيدة عنه. وعليه فإن الأشياء لا تعلن عن الإنسان والعالم موجود قبل وجود الإنسان، وبالتالي فإن الأشياء لا علاقة لها بالإنسان. ومن أجل

ذلك فإن الأشياء تأخذ مكان الصدارة، ولذلك نجد الروائي الجديد يصف الأشياء بدقة متناهية وكأنها شخصيات تلعب دور الإنسان، وفي الآن نفسه لا يصف من الإنسان إلا هذيانه وذكرياته المتقطعة.

5 – المغالاة في الاعتماد على **كوامن اللاشعور عند الفرد**، باعتباره مستودع أسراره، ومحطة جامعة لذكرياته، وفي كونه منطلقاً مفيداً **للمونولوج الداخلي** لكشف الأسرار الفردية كيفما كانت، لأنها نابعة من طوايا النفس وخبايا اللاشعور دون أن تقف عند حد، الأمر الذي يخلطها بالهذيان في بعض الحالات، كما أن الروائي يتقمص صورة الطبيب النفساني المعالج بواسطة الإبداع الروائي.

الرواية العربية من التراثية.. إلى ما بعد الحداثة:

ولكي تكتمل لدينا صورة الملامح العامة للرواية الجديدة، نتوقف عند تمظهرها في الرواية العربية إن وُجدت وذلك من خلال إطلالة خاصة، تجعلنا نستوعب المرتكزات الفنية التي قامت عليها، أو الصورة التي كان يجب أن تتجلى عليها، مركزين على مسألة الإفادة من الغرب، ذلك لأن من عواقب انتشار الحضارة الإليكترونية هو إفراز مسألة التماثل الذي يهدد الثقافات المحلية، ويقضي على خصوصيات الأفراد والجماعات، الشيء الذي يعطي سيطرة صناعة الإعلام والترفيه والإعلان ومهما كانت طبيعتنا مقاومة لهذا التماثل الحضاري فإن تقاليدنا وعاداتنا وتاريخنا قد ترك تأثيره على خصوصياتنا – حتى وإن كنا لا نعي ذلك – وعندما نستشعر هذا التماثل فإننا نعود إلى ذواتنا، لنبحث عن خصوصياتنا وانتماءاتنا العرقية والقبلية في عصر الشاشات الإليكترونية، والعولمة.

إن تأثير هذه التطورات المتلاحقة في أقطارنا قد سار في اتجاهين متناقضين: أحدهما منح وسائل الإعلام المحلية هامشاً من الحرية، تتطلبه آليات التطور المتلاحقة في وسائلنا الخاصة وثانيهما يعمق التبعية للغرب الشيء الذي يجعلنا أكثر قرباً من قيم ورؤى الدول المسيطرة.

إن الجنة الموعودة التي بشرت بها التكنولوجيا الرقمية، من تلك التي كنا وسنبقى نحلم بها في كل حين، سنمر من خلالها إلى العالم الجديد، فهي سفينة، سيسقط منها كل من تشبث بالماضي.. كل من تعلق بالموروث سيسقط إلى البد في غياهب التخلف والانحدار الحضاري.

ليس لنا من خيار إلى أن نتحدث مع الحضارة القادمة بلغتها، وليس أمامنا من سبيل لتحقيق أي نهضة منشودة سوى التفاعل مع هذا العالم الجديد، لأن حركة التاريخ لا تتقهقر.. سائرة إلى الأمام لا تعترف بالكسالى والمقصرين المتخاذلين المتقوقعين على ذواتهم،

الذين لا يركبون قطار الأمان الذي ينفذون به إلى حضارة العصر.. ليتمكنوا بذلك من كتابة الرواية الجديدة، نعتقد أن الذي يحاول إيقاف عجلة التاريخ واهم وأحمق.. وأن من يدعو إلى الاستسلام لما يأتينا من الغرب مجنون ومستلب، يجب علينا مقاومته ضمن مقوماتنا الشاملة لكل من يحاول زعزعة هويتنا الحضارية.

- مصطلح «رواية» في سرديات تراثنا العربي:
هي مصطلح أدبي مستحدث لا علاقة له بالمسميات التي وجدناها في قواميس العربية القديمة وقد أخذنا منها... الجوهري نموذجاً في الصحاح حيث يقول: «الرواية: التفكير في الأمر.. ورويت على أهلي ولأهلي إذا أتيتهم بالماء، يقال من أين ريتكم؟ أي من أين تروون الماء.. ورويت الحديث والشعر رواية، فأنا «راو» في الماء والحديث والشعر وتقول أنشد القصيدة، يا هذا..!! ولا تقل اروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها، فالتروي في الأمر، والإرواء بسقيا الماء ونقل الأخبار والأحاديث»[6].. ومن المعاني التي دار حولها مصطلح: الرواية كون «المدلول الحسي مشتق من الري نقل الماء من موضع إلى موضع لري الأرض أو إشباع الظمأ.. ثم أصبح يدل على نقل الخبر أو الحديث والتاريخ والأدب»[7].

ولعل كلمة رومان - ROMAN - ذاتها دالة في الأصل على بعض ظروف نشأة الرواية فـ: ROMAN الرواية في اللغة الفرنسية تدل على البدء على الأدب الشعبي المكتوب باللغة العامية، الرومانية ROMANE لغة العامة، إذا كانت اللاتينية لغة الثقافة العليا. ومن هنا تولدت كلمة ROMAN. وفي هذا شاهد على أن صعود الطبقة العامة فرض اللغة العامية في المجتمع وجعل الروائيين الغربيين يهتمون بأبناء تلك الطبقات في قضاياهم ولغتهم بل ويتجرآن على استخدام الرومانية في الأدب»[8] أما في اللغة الإنجليزية فقد استعملت: ROMANCE وNOVEL والأسبانية NOVA والإيطالية NOVELA والبروفانسية NOVELA.

ولأن المقام لا يتسع هنا للإسهاب، ذلك لأن مصطلح رواية بالرغم من تداوله وصحية مدلوله التي ليست في حاجة إلى نقاش، فإن من ضمن ما تدل عليه لفظة «قصة» كما جاءت في القرآن الكريم إذ نجد سورة قرآنية تحمل اسم «القصص» وهي الثامنة والعشرون. ثم هذه الإشارات الواردة في القرآن -: الجدول 01. لها أكثر من دلالة، إذ ما كان الله: أن يذكرها لولا أن قيمتها كانت ذات حظوة عند العرب من أقدم الأزمنة، ومكانتها رفيعة مبجلة... ما في ذلك شك.

المصطلح – الصيغة	رقم الآية	اسم السورة	رقم السورة
قَصّ	25	القصص	28
قَصصنَا	118	النحل	16
نقْصُص	05	يوسف	12
نقُص	101	الأعراف	07
نَقصُّه	100	هود	11
يَقُصُ	76	النمل	27
يَقُصُون	130	الأنعام	06
اقْصُص	176	الأعراف	07
القَصَص	176	الأعراف	07

جدول لبيان استعمال لفظة قصة

ثـم *إن الأمم الـتـي ذكرهـا الـقرآن* مقـترنة **بالقصة الفنية**، *ولعله* سبحانه يعطينا حكمة في ذلك كأن يجعل وصلهم بحاضر الأمم الجديدة قصصياً فنياً، ومن ثم جعل التاريخ البشري مجالاً للدراسة والبحث، فيما يتعلق بهذا الفن الأدبي المرتبط بعقول الناس وليس بقلوبهم فقط، خاصة وأنه يحدثنا عن ماضيهم.

تـأسيساً علـى ما أسبقنا، بات مـؤكداً استجلابنا لمصطلحها من الغرب، لأن الرواية في نظرنا، لا تكتب إلا في مجتمع يعي أفراده حقهم في الوجود، وحريتهم في الرفض والقبول والحياة بشكل عام، أي في مجتمع جديد، ينتقل فيه الناس من مجرد «**قطيع**» تابع، إلى ذوات حرة لها خصائصها المتميزة. ثم إن هذا المجتمع ينبغي أن يكون جديداً، يبتعد شيئاً فشيئاً عن الكتابات الزخرفية المهترأة المقامية المملة، ليجد قارئاً يميز بين الزخرفة الضيقة، وبين لغة الحياة، والحرية الإنسانية.

إن الرواية بهذا المعنى تنتمي إلى زمن الحداثة الاجتماعية، التي تبلور العلاقات الاجتماعية من الواحد إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى المختلف، ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداسة فيه، والأهم من ذلك كله أن الكاتب الروائي سيتحرر من ثنائية التلقين والاستظهار ومرجعية النص، ويساهم في توليد نص جديد، يحاور ما سبقه، ويبشر بوجوده،

وبمستقبله. هي جنس أدبي حديث، تبدأ بالعناصر التي توافق خصوصيتها من محاولة إيجاد «الذات الإنسانية الحرة»[9] التي تتقبل مفاهيم الحداثة، وتساهم في تكوين: [فرد] محدد الاسم والهوية نشأ في مجتمع بشري عادي ويمتلك هوية محددة، ويتقاسم مع الناس طموحاتهم البشرية العادية، وبهذا المعنى فإن الرواية هي حداثة العيش، في مجتمع جديد، يعبق بخيالات الغريزة المنطلقة من كل قيد...»[10].

ثم ولأن الفكرة السائدة في نقدنا المعاصر حول الرواية أنها «**وَهْمٌ وخَيَالٌ**» وأن السر في إقبالنا على الآثار الأدبية بدرجة أساسية، في «**تحقيقها فهماً أعمق للنفس البشرية** واقتراحها حلولاً خيالية لمشاكل واقعية قد تصدُق على الحياة وقد لا تصدُق بل لا يُضيرُها عدم صدقها في شيء»[11] وفي كونها تتأسس على ركنين ضروريين، كونها جنس أدبي يروي قصة أو حكاية وهذا ركنها الرئيس الذي لا يمكن أن تقوم بدونه وهو العامل المشترك في النصوص الروائية، «وليته لم يكن كذلك»[12] على حد تعبير فورستر.

إن الرواية العربية قد استطاعت أن تتقبل مختلف الأبنية، والأنساق الجمالية كالتي يطرحها «بروب» وقد وفقت في اختراق عالم الحداثة خلال تطويرها لأدواتها الفنية، وتطويع لغتها. وخاصة السردية منها، وأدرجت تعقيداً في حبكتها بحيث برزت لغة جديدة يعرفها بعض النقاد بالكتابة عبر النوعية أو سرد القصيدة وهو أسلوب مستحدث يقوم على لغة الشعر، والتصوف و**استجلاء الباطن الفردي** - ليس لاشعورية الرواية الجديدة - ومساءلة الداخل أو **الجوانية** المعتمدة على لغة الصوفية، ولكنها في كل ذلك ليست رواية جديدة. ولعل المخاتلات الداخلية تتقاطع مع ما يعيشه الإنسان في واقعه الحالي وتتقاطع في عالم واحد من خلال سردية، تسمو بالأحداث إلى إحدى درجات التوصيف المجيب الذي كان سائداً في سرديات العصر الوسيط.

استئناساً بهذه المسائل في تبلور الأسطوري، بالحكائي مع الرمزي، بلغة شعرية صوفية أحياناً وموغلة في التراثية بنغمة حداثية، رافضة لفكرة الحدود، بحيث تذوب مقومات الأجناس الأدبية وتنصهر داخل بوتقة واحدة، لتنتج عالماً جديداً، هو ما أسميناه هنا بالعودة الذكية إلى الميثولوجيا بما تزخر به من تراث عربي إسلامي وإنساني عموماً والإفادة منه بشكل ذكي بحيث يصير جزءاً من الواقع الذي نعيشه اليوم في زماننا.

إلا أنه يتوكأ على جماليات الماضي وسرديات العجيب، الجامع للتجليات الخرافية وأحداث العالم المصبوغ بالسريالية. لأنها تناسب أساليب السرد الحكائي الذي يزاوج بين الوهم جمالياً والتاريخ أسطورياً. وذلك ما

يمكننا أن نسميه عندنا بشيء من التحفظ رواية جديدة. بالرغم من إنتاج ما يطلق عليه «**الفني الغريب**» أو العجائبي، الذي يسهم في إظهار حقائق الواقع من مثل كلمة الأفغاني[13] التي وجهها إلى الأمة المصرية، ليذكرها بأمجادها، وفي الوقت ذاته يصدمها بواقعها الانهزامي المر، وقبولها المذلة.

أوردنا هذا النص القصير جداً في الهامش رغم أنه خاطرة فكرية سياسية، ومع ذلك فإن الرواية كان يجب أن تكون مضامينها بهذا الشكل الصادم المفكر، العابث بالمشاعر الراكدة، خاصة وأن الرواية العربية المعاصرة، تشهد خلطاً في الوعي، ومزجاً لتنوع من المفاهيم والأفكار، قد لا يكون لها جامع نتيجة فقدانها لبعض من ذاكرتها، ثم هذا التشويش الذي نلحظه، في المزج الواضح خلال الصدمات النفسية والعصبية وبعض الرؤى الصوفية من إشراقات، وتجليات، ومجاذبات، وغير ذلك من الأساليب التي يحن إليها الوهم. ومن بينها الرمز الروائي الذي هو أصلاً قناع مخاتل تغطيه شفافية، تظهر ما ينضوي داخله، أو أنه غموض يلفه أحياناً، ومع ذلك فإن الرمزية عموماً ثورة روحية على قصور الكلمة في نقل الإحساسات والأفكار، وثورة على الرأي القائل بأن:

– «الأديب لا يمكنه أن يكتب عما لا يراه أو يسمعه، وهي جسر يحتوي على الفكرة الرئيسية في العمل الفني، ووسائل لنقل الأحاسيس التي تخلفها الأحداث في نفوسنا»[14]. لعل جميع هذه المشاهدات، تؤدي إلى محاولة التمييز، العاكسة للواقع ولو كان ذلك في أحداث أسطورية خرافية ذات طابع فلكلوري بالمفهوم الشامل للفكرة. أما بعد أن تشبَّع نقدنا الأدبي المعاصر «بالنظريات الغربية الحداثية»[15] المختلفة المشارب والمتنوعة الاتجاهات ذات الفكر الفلسفي الذي أوصل النص الروائي إلى عملية تنبني على الترقيمية وتجريد مليء بالترميز والضبابية المستمدان من الرؤى الجديدة للفن عموماً، بحيث أصبحت مجرد أرقام ودلالات جافة أحياناً. فسواء كانت سيميائية أو بنيوية، ولأن الرمز يستخدم أساساً لتجنب التعبير المباشر عن الفكر إذ ليس هناك معنى واحد، بل هناك دائماً أكثر من معنى لفكرة مجردة هو ما يؤكده النقاد الذين يقتربون بالنصوص من عالمي الرياضيات والعلوم الدقيقة منه إلى فن استهدافاً للمتعة الجمالية والذوق الفني الرائق على حد تعبيرهم.

فمن **البنيوية التوليدية** عند جاكوبسون و«**التحليلة/ التفكيكية**» عند جاك دريدا ومدرسته بما تحمله من انقسامات على نفسها، وكلتاهما تنشدان شيئاً من المتعة الخاصة التي تولدها العمليات التناسقية الموغلة في الدقة والجمال والمتأتيتان من إيقاعات البنية الفلسفية

العميقة، التي يعصرها المنهج، ويجتذب شاعريتها الداخلية مشكلاً بأرقامها دلالات غاية في التشويق، إضافة إلى أن البحث الذي قام به فلادمير بروب «VLADMIR PROPP» يعتبر ثورة على المفاهيم السائدة في فترته من حيث التعامل مع النص الأدبي عموماً والروائي خصوصاً، إذ سواء ما تعلق بالقصة أو الرواية أو الحكاية هي في منهجه «**بنى هيكل**» أو بنية مركبة كما يسمُها.

إن «**الهيكلية الوصفية**»[16] يمكن تفكيكها، واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين، ثم إن جينيت[17] GÉRARD GÉNETTE يذهب في تفكيك النص الروائي إلى الأبعاد الثلاثة التي اقترحها وينسب ما يتعلق بها إلى تنظيراته المفيدة في هذا المجال. وقد تجلت هذه الأفكار في مؤلفاته المهمة مثل: كتابة: «أمثلة» FIGURES III أي [الحكاية، والسرد، والخطاب القصصي] أو النص المتن حيث يقول في هذا الصدد:

- «**لقد نظر النقاد طويلاً في الماضي إلى الأدب كرسالة مضمون دون لغة أو كود** «CODE»[18] إلى درجة أنه أصبح مشروعاً وضرورياً اليوم، أن ننظر إليه ولو للحظة **كلغة** دون رسالة أي دون مضمون، دون أن يعني ذلك أنه ينكر أهمية المضمون»[19]. بهذا المنظور الذي قد يبدو غريباً من الوهلة الأولى عن عالم الروحانيات وفلسفة الفن والجمال بالمفهوم العريق للفكرة، إلا أنه سرعان ما تتأتى مصطلحاته ويتم استيعابه بسلاسة لما ينضوي عليه المنهج من عمق ومقاربة لمواطن الجمال داخل سياقات اللغة. ثم يمكننا التأكيد على رسالة الفن والأدب التي تتمثل في أن العمل الأصيل يبقى طاقة هائلة من الإشعاعات، ويستمر بمقدار حظه من العظمة والجلال، بل هو «ظاهرة حيوية نتقرى أسبابها ونعرف نتائجها، عندما نتأكد بأنها كينونة فكرية عاطفية شرطها الأساسي ومسوغ وجودها البهجة والإمتاع»[20].

لقد ظهرت عدة مدارس، وتيارات فلسفية ونقدية، تتناوله باعتباره بنية أو «كينونة» وتحلله مستعملة طرقها التفكيكية البنائية ومناهجها المعتمدة على التنظيرات الحداثية، اعتباراً من أنه تمفصلاً فريداً من نوع خاص بين الواقع العيني الذي يعيشه الأفراد في مجتمعاتهم وبين الفكر السريالي المجرد، الذي يسعى إلى التحليق بالفن والأدب في عالم الوهم، ليمزجه بالحلم النابع أصلاً من ذواتنا ودواخلنا المشحونة بالعقد والتفصيلات الدقيقة لمعنى الحياة.

«إنه يشبه التسجيل التاريخي من حيث كثافة النسيج رغم أنه مماثل للخطاب الفلسفي من حيث عمومية الهدف»[21] ذلك لأن جوهر المتعة الفنية في النص الروائي تكمن في كونها

ترتاد التجربة الإنسانية بتأمل واحتفاء وهي بذلك تلبي رغبة العيش في الوهم وتسد حاجة الإنسان إلى الجمال وتطلعه إليه. وبذلك فهي تعبير عن الحياة وكشف لها أو نقد لها هكذا كانت وظيفتها الأساسية ونعتقد بأنها ستبقى كذلك، شأنها في ذلك شأن الموسيقى، ومختلف الفنون الجميلة. ولعلنا نضيف إلى هذه الفكرة المركزية السالفة أن الرواية لا تعدو أن تكون «في أبسط تعاريفها مجرد سرد لحكاية...»[22] ولأنها تلبي حاجات أكثر سرية، وأشد باطنية، وأبعد عمقاً وكذلك على جانب كبير من الموضوعية، فلذلك نجدها تتمسك بالميثولوجيا، لأنها تهبها أهم عنصر وأكبر مصدر لها هو الحكاية. إضافة إلى هذا العنصر المهم، هناك أهمية ارتباطها بقضايا عصرها، ومسائل الحرية والعيش الكريم. نلاحظ مثلاً أن شخصية أحمد راشد في رواية خان الخليلي لنجيب محفوظ 1946 يصرح بأن: «هذا الشعب يعيش تحت ضغط المستوى الأدنى للإنسانية، فلا يمكن أن يطالب بشيء، ولكن خليق بكل إنسان أهل لشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المتهالك هذا الضغط وقديماً حارب الرق الأحرار لا العبيد»[23].

هل يمكن أن تُكتب رواية عربية جديدة ؟ ؟

لقد كان لكتاب الرواية الجديدة في أوروبا موقفهم الفلسفي الفكري المتميز من حضارتهم الصاخبة كما أن لهم رؤيتهم الحضارية القائمة على فكرة رفض الحروب، ولهم كذلك دعوتهم إلى توحيد الجهد الإنساني، وقد استطاعوا أن يعبروا عنها بواسطة الإبداعات الروائية الجديدة، فهم يرون في حضارتهم طمس لمكانة الإنسان، وضياع لهويته الفردية، وربما يكون قد استخلف بالآلة، بحيث أصبح الروبوتيك يقوم مقامه ليبقى مجرد رقم « NUMERO MATRICULE»[24]. ثم لأن نظرتهم للرواية ترتبط بمفهومهم العام لها وللأدب والفن، فهي ليست سرد لقصة أو حكاية وقعت وفقاً لخطة هندسية رتّبها الروائي، بل هي بحث عن واقع في سبيله إلى الحدوث والتحقق، لا يخططه الروائي، بل يشارك فيه، شأنه في ذلك شأن القارئ.

ولأن دلائل تبدل الأحوال وتغير الفكر، ساهمت في تجليته لمجموعة من الهزات العلمية الكبرى عندهم من مثل اكتشاف « **الجينوم**»[25] البشري، الذي شكل أكبر تحد للعقل الإنساني، عبر تاريخه الطويل، والاكتشافات الكبيرة والمذهلة المهمة عبر التواريخ، الجديدة في عصرها مثل اكتشاف مركزية الشمس للكون، رغم أن العلم تجاوزها حالياً وهي المقولة التي قال بها **كوبرنيك** و**جاليلي** أو النظرية النسبية التي فجع بها أينشتاين مختلف النظريات العلمية مع مطلع القرن العشرين، أو نظرية البيغ بانغ في تفسير نقطة الصفر لنشوء الكون وتكوين الخلف، أو نظرية: التحليل النفسي

لسيغموند فرويد وغيرها من الاكتشافات، والاختراعات المهمة في بدايات هذا القرن العشرين التي أقل ما يقال عنها بأنها كانت علامات مضيئة في تاريخ التطور الإنساني.

إن ذلك لم يكن «تحدياً فكرياً وعلمياً وفلسفياً، واجتماعياً كما حدث في مسألة اكتشاف الجينوم البشري الذي سيصل بالإنسان إلى أقصى ما يمكن أن يتخيله العقل في عالم الطب، والهندسة الوراثية»[26]. وإذا كان العالم الجديد له هذه المواصفات التي تكاد تصل بنا إلى النقطة الأولى التي خطاها الإنسان في مراحله المظلمة، فالإشكالية تطرح بدرجة مغايرة لما كانت تدعو إليه النظريات الفلسفية والفكرية فمن هو الإنسان الجديد؟»[27]. إن مواصفاته قد تكون كما يعبر عنها بروتون BRETON: - «**وهو إنسان يتصف بالفراغ والعراء من كل شيء، خاصة فقدان الإيديولوجية الهوية الدين اللغة، وكل ما يمت بصلة إلى الذات، الإنسان الجديد عارٍ منها فهو شبيه (بالبصل) ووجه الشبه يكمن في أن البصل لا يتوفر على لب**»[28] وإنما هناك قشور، فكلما نزعت قشراً خلفه قشر فالإنسان الجديد هو شيء أو «لفافة قشور» بلا لب، والصورة تريد أن تجعله عار - لا يرتدي لباساً - تماماً كيوم ولدته أمه ولا شيء استطاع أن يؤثر في مستقبله الغامض لا توجد شخصية بالمعنى التقليدي لمفهوم الهوية، إن صورة الإنسان الشبيه بالبصل كذلك لأنه شفاف لا يرتدي شيئاً يستر حقيقته المتكشفة، بل ولا باستطاعته جعل شيء بمعينه على جسده. إن إنسان اليوم هو الرقم المفقود في كونه أصبح لا يساوي شيئاً يذكر، إلا قيمته كقوة عضلية، وهي الفكرة المساوية للقوة المادية الحالية.

إن الفنان باحث عن خلود الروح بينما الاقتصادي باحث عن شروط الحياة وموضوعيتها، ولأن الروح عن لوكاتش هي مجرد مجاز متعدد الوجوه «الفلسفة، المنطق، الفن عموماً»[29] أما العلم فهو «الاقتصادي» الذي صيَّر أمور الحياة بهذا الشكل الذي أصبح الإنسان لا يساوي شيئاً يذكر داخله فمن المسائل الأساسية المعاصرة في التطور الجمالي للرواية، إضافة إلى ما توجسناه في تغير مفهوم الزمن الذي يتبعه طردياً تبدل إنسانية الفرد في حد ذاته، هو صورة [الإنسان الآلي] التي أعطت بعداً جديداً في هذا التبدل والتحايث، بحيث صار يستند ويتكئ كلية على حواسيب الإنسان الآلي المتفوقة جداً حتى أن بعضهم بدأ في طرح سؤال محير: «هل نحن دمى صنعت في جهاز محاكاة إلكتروني، بينما نصنع نحن بدورنا دمى أخرى»[30]. إنه إيحاء مباشر بوجود عصر جديد، يطرح أسئلته الجوهرية الشبيهة بتلك التي تطرحها الرواية الجديدة[31].

وقد طرح غلوستير في: [**الملك لير**] جوهر المسألة، حول تقديم البرهان المادي الصارخ عن إشكالية الوجود[32].

إنها أسئلة الوجود الباعثة على الحزن واليأس من تلك التي أرّقت الكثير من الفلاسفة والمفكرين، التي لا يمكن جني نتيجة تذكر من ورائها، فهي لا تعطي تفسيراً للوجود ولا لعدمه كما قال سارتر. ذلك لأن فكرة الإنسان الآلي العامل وفق محصلة مجموعة مفاهيم لا رابط بينها تؤدي في نهاية المطاف إلى ما يشبه معضلة [بجماليون الصانع الساحر] وعليه: «فإذا كنا نحن قد تملكناها فهذا يعني وجود ما هو أكبر منها، وربما وجدت كائنات أخرى تمتلك القدرات الأكبر مما يساعدها على السيطرة علينا»[33] ولعلها هي نفسها الفرضية التي تدخل التساؤلات في قوقعة الحلقة المفرغة، التي يتأتى طرح سؤال «الخوف عن الجنس البشري من بقية الكائنات التي قد تسحقه، وربما تقضي عليه كلية»[34] – فهل الجنس البشري لعبة في أيدي أجناس أخرى؟ بما في ذلك ما يمكن أن يبدعه العلم كالإنسان الآلي؟؟.

ولأن الروائي العربي شأنه شأن كتاب العالم لا يمكنه أن يتنكر لقدرات الحواسيب التي حلت محل الفرد، أو يتجاهل دورها التقني وعلى وجه أخص: [**الحاسوب الفائق التقنية**][35] الذي يتمكن من تسيير منظومة متكاملة ومعقدة تجعله يستغني عن قدرات الإنسان العقلية والعضلية على السواء، ذلك ما يبعث على التساؤل المخيف عن الوجود.

– أم أن «**عالم الحواسيب**» سيأتي عليه يوم من الأيام ليجتثنا من الوجود؟ يقول تودوروف في مقدمة كتابه «المدخل إلى الأدب العجيب» بأن: «الحيرة هي التي تعطينا الحياة»[36].

هل يمكن كتابة رواية عربية جديدة ؟ ؟

إن أدبنا العربي لا يمكنه في اعتقادنا كتابة رواية جديدة بالمعنى الذي وصفناه، بل ولا حتى أن يفكر في ذلك، لأن الروائي لا يمكنه أن يتخذ موقفاً من الحضارة التي ليست ملكاً له، ولا يملك منها إلا صورتها الاستهلاكية، فما عساه أن يسجل عليها من محاسن أو مضار؟؟

إنه قد يكتب رواية جديدة بصورة يتوصل إليها من قناعاته الحضارية، وتصوراته الجمالية للأشياء... ذلك لأن عليه أن يعبّر عن آلام أمته الواقعة تحت ظلم المستبد المستعمر، وعن الأوبئة والأمراض الفتاكة ومظالم الناس البسطاء، ومختلف الصور البشعة التي يعيشها الفرد العربي في واقعه المكلوم. إننا نتأخر عن الركب الحضاري بعدة قرون.. زمنية وعليه: لا يمكننا أن نكتب في هذه المدد رواية جديدة بالصورة التي ظهرت عليها عند روب غرييه ونتالي ساروت وميشال بيتور وكلود سيمون ولا حتى صامويل بيكيت وغيرهم.

الهوامش

1) هذه الدراسة مدينة لأعمال الناقد الزميل: موريس جانحي.

2) يرى آلان روب غرييه أن الرواية البالزاكية الواقعية.. آخذة في الأفول، وأن أصحابها لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح، هم أنفسهم قد كفوا عن تصديقها وأن رواية الواقع أصبحت ملكاً للماضي...».

ينظر: آلان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى – دار المعارف، ص 36.

3) آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص 36 ALAIN - R. GRILLET POURUN NOUVAUS ROMANS.

4، 5) ينظر: نتالي ساروت: «عصر الشك» ص 71-72.

NATHALIE SARRAUTE. “:LERE DE SOUPÇON” IDEES - N.R.F.

6) الجوهري: الصحاح، ج 6، مادة «رواية».

7) الدكتور: أحمد سيد محمد. الرواية الانسيابية، وتأثيرها على الروائيين العرب، ص 27.

8) الدكتور: عبدالحميد يونس، فن القصة القصيرة، دار المعرفة، القاهر، ص 11.

9) ينظر: د. عبدالمحسن طه بدر – تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870/1938، ص 152 و: د. إبراهيم السعافين. تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص 38. ود. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص 85-95.

10، 11) عادل الفريحان: إضاءات في النقد الأدبي. منشورات دار أسامة. ط/ 1985. دمشق، ص 15-16.

12) إ. م. فورستر، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي. ص 22.

13) مقولة جمال الدين الأفغاني مخاطباً شعب مصر: إنكم يا معشر المصريين قد نشأتم في الاستعباد، وربيتم في حجر الاستبداد.. ولما صبرتم على هذه الضعة، ولما قعدتم على الرمضاء، وأنتم ضاحكون، تناوبتكم أيدي الرعاة ثم اليونان والفرس، ثم العرب والأكراد والمماليك ثم الفرنسيين والعلويين.. وأنتم كالصخرة الملقاة في الفلاة، لا حس لكم ولا صوت، انظروا أهرام مصر وهياكل ممفيس وآثار طيبة ومشاهد سيوة، وحصون دمياط فهي شاهد بمنعة آبائكم وعزة أجدادكم، هبوا من غفلتكم، اصحوا من سكرتكم، انفضوا عنكم غبار الغباوة والخمول، عيشوا كباقي الأمم أحراراً سعداء، أو موتوا مأجورين شهداء. ينظر: د. محمد المخزومي: خاطرات جمال الدين الأفغاني الحسيني، دار الحقيقة، بيروت 1980. ص 55.

14) ينظر: د. رجاء عيد. قراءة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف. الإسكندرية، ط 1989، ص 208، ود. حامد سيد النساج. بانوراما الرواية العربية، ص 19، ود. طلال حرب، أولية النص، ص 275.

15) بخصوص مسألة النقد الجديد، المتعلق بالحداثة وما بعد الحداثة، ينظر: جوليا كريستيفا. علم النص. ترجمة فريد الزاهي. دار توبقال. ط 1، 1991، وجيرار جينيت «FIGURES»، 1، 11، 111، وإيمائيات. وميخائيل باختين الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط 1، 1988 ود. سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي، ط 3/ 1997، وقال الراوي ط 1، 1997 (انفتاح النص) و(الرواية والتراث السردي) و(ذخيرة العجائب العربية)، ود. يمنى العيد «في معرفة النص» دار الآداب، بيروت، ط 4/ و(الكاتبة

تحول في التحـول) 1999، والروايـة العربيـة بين الواقع والإيديولوجيا و(النص المفتوح) و(في ضوء المنهج البنيوي). لا يفوتنا أن نسجل ملاحظة عن موجة من الدارسين العرب الذين تعلقوا بالمناهج الغربية، ربما يكون بعضهم انجذب عشوائياً بين تمييز فلسفي وفكري عميقين، فترتب على ذلك إنتاج فكري مشوه وهزيل، وموجة من الكتابات الجافة العقيمة الموسومة بالجديدة، والمبرر المقدم من طرفهم – بدافع: الحداثة، وما بعد الحداثة.

16) ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط 1، م. س/ ص 26.

17) جينيت GÉRATD GENETTE (1930) ناقد وباحث فرنسي/ مدير مساعد لمجلة POETIQUE الشعرية. أصدر كتابه الصور I FIGURES في العام 1966 وII 1969 FIGURES وFIGURES II 1969. له كذلك (معمارية النص) 1979، وإيماءات وغيرها من الأعمال النقدية الحداثية.

18) CODE كود «الشفرة»، مصطلح لساني يعني ما يملكه كل من المتكلم والمستمع «الباث والمتلقي» من قواسم مشتركة تسمح لهما بالتفاهم والتواصل، ينظر كذلك:

GENETTE (G) NOUVEAU DISCOUTS DU RECIT SEUIL 1983, 83.

19) ينظر: عادل فريحان. إضاءات في النقد الأدبي، ص 15.

20) ر. م. البيريس: تاريخ الرواية الحديثة: ترجمة جورج سالم. م/ عويدات. ط 2/ 1982. بيروت، ص 8.

21) ينظر: بيرسي لوبوك، صنعة الرواية. ترجمة عبدالستار عبدالجواد. دار مجدلاوي، عمان، الأردن للنشر والتوزيع، ط 2/ 2000، ص 175.

22، 23، 24) نجيب محفوظ، خان الخليلي، دار القلم، ط 1/ 1972، ص 21-49.

25) مجموعة من الباحثين: (خريطة الحياة، أخلاقيات الجين إلى أين؟) ترجمة عبدالله الحاج، (مجلة الفيصل)، العدد 301، السنة 2001، ص 80.

26) بخصوص مسألة الاستنساخ: لا يتسع المجال للتفصيل في دقائقها، لكن تجدر الإشارة إلى أن فريقاً من الباحثين الاسكتلانديين تمكن من نسخ النعجة «دوللي». وفي يوم 1998/1/20، تم استنساخ العجلين: «تشالي وجورج» على يد فريق من العلماء اليابانيين برئاسة «يوكو. وطوكو) وفي 6 نوفمبر 1998 تمت زراعة أول خلايا جينية إنسانية.

27، 28) فيليب بروتون، م. ص 121.

29) G. LUKACS LAME ET FORMES. GALLIMARD. PARIS 1974. p. 14.

وينظر: الدكتور فيصل دراج، الواقع والمثال، ص 36.

30، 31، 32، 33، 34) جان غاتينيو. أدب الخيال العلمي، ترجمة ميشال خوري، دار طلاس. سوريا. ط 1، 1990، ص 85-86-87.

35) إشكالية علاقة الحاسوب بالأدب والفن: قد يُطرح سؤال – من يمكنه مناقشة الحاسوب المتفوق جداً إذ لا يمكن لأي إنسان تجاهل دور هذا الإنسان الآلي في الحياة البشرية العامة والخاصة، فقد نجده يوم بتسيير مدينة بأكملها وأنظمة رهيبة لا بداية لها، بل قد ينتج أدباً.

36) ينظر: د. فرح أنطون. ابن رشد وفلسفته. دار الفارابي، ط 1، 1988، ص 291، 302.

* * *

المقاربة التاريخية للفن القصصي

محمد مريني

يعبــر الـكـثـيـر مـن الـدارسـين الـعـرب عـن شعورهـم بـتـقادم المقـاربة المنـهـجيـة الـتـاريـخـيـة الـسـائـدة في الـنـقـد الـعـربي الـحـديـث، ويفصحون عن اعتقادهم بكون هذا المنهج قد استنفد أغـراضه. ممـا يـبـرر دعـوتـهـم إلـى الانـفـتـاح عـلـى التوجهات الجديدة للنقد التاريخي، التي تستفيد من نـتـائج تـطـور الأبـحـاث الـلـسـانـيـة والـسـيـمـيـائـيـة الحديثة[1]. ولا شك في أن تحقيق هذا الهدف مرتبط بـتـحـليل ونـقـد الأسـس الإبـسـتـمـولـوجـيـة الـتـي تـقـوم عليـها الممارسة التـاريخية في الـنقد العربي الحديث. وهـذا مـا سـنـحـاول الـقـيـام بـه مـن خـلال دارسـة الـنـقـد المـغـربـي الـذي تـنـاول الـفـن الـقـصـصـي مـن المـنـظـور الـتـاريـخي.

ولن نعتمد هنا على القراءة الأفقية القائمة على الرصد والتتبع الشامل للنصوص النقدية التي كتبت في الموضوع، وذلك لأن مثل هذه الدراسة ستنتهي بـنـا إلـى تـقـديم نـظـريـة «بـانـورامـيـة» عـن المـوضـوع المدروس، بـل سـنـعـمـد إلـى تـقـديم قـراءة «عـمـوديـة»، تـنـصـب عـلـى نـص نـقـدي واحـد، يـحـمـل المـواصـفـات «التمثيلية» للخطاب المدروس. وقد وقع اختيارنا هنا على كتاب «فن القصة القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطور والاتجاهات» لأحمد المديني، باعتباره عملاً أكاديمياً رائداً في هذا المجال(*).

وسنعتمد هنا على منهجية تتوخى طابع الشمولية والإجرائية في تحليل مادة الكتاب، ودون الدخول في التفاصيل المتعلقة بمصادر هذه المنهجية وعناصرها المختلفة .... وغير ذلك من الجوانب التي أسهبت في الحديث عنها في موضع آخر(**) أكتفي بالإشارة هنا – بطريقة مكثفة – إلى مستويات هذه القراءة، التي تتصل بالجوانب التالية:

- **الجوانب النظرية والمنهجية**: ينصب التحليل هنا على الأسس النظرية والمنهجية التي اعتمدها الناقد. ويقتضي ذلك إثارة قضايا أخرى منها: انسجام الموضوع مع المنهج، وكفاية المعطيات النظرية في التأطير النظري للموضوع، ومدى تلاؤم وانسجام هذه المعطيات مع الأصول المنهجية.
- **نظام التأليف**: يقوم هذا المستوى على عمليتين: استخلاص البنية، من خلال تحديد «الملامح المميزة» للنص المدروس، وتقديم صورة عن طبيعة توزيع مضامين النص النقدي وتمفصلاته العامة المتعلقة بمظهره الخارجي، ثم تحديد المتن الذي اشتغل عليه الناقد، والمعايير التي اعتمد عليها في اختيار النصوص المدروسة.
- **نظام الوصف**: يتعلق الأمر هنا بالكشف عن العمليات التي خضع لها النص الإبداعي المدروس، لتكييفه مع المنطلقات النظرية والتصورات القبلية للناقد.
- **نظام الاستدلال والبرهنة**: ينصب الاهتمام هنا على الأداة الحجاجية للناقد بهدف الكشف عن ميكانيزمات التدليل والمحاجة التي يعتمد عليهما في عملية الإقناع.

وسنقدم من خلال ما يلي تحليلاً للكتاب من خلال المستويات المشار إليها:

1. الجوانب النظرية والمنهجية:

استهل أحمد المديني كتابه بمقدمة قصيرة، أثار – من خلالها بشكل سريع – القضايا المتصلة بالجوانب المنهجية والنظرية في دراسته. وقد أعلن في هذه المقدمة عن الخيار المنهجي الذي يتبناه بقوله: «واهتديت أخيرا إلى أن المنهج النقدي يضاف إليه الاستعانة بالمنهج التاريخي، هو بالنسبة لي أوفق في تمكيني من دراسة المادة القصصية التي تجمعت لدي»(2).

أشير هنا إلى أن هذا التحديد ينطوي على خلط واضح في التعبير؛ إذ يحيل في الوقت نفسه على المنهج النقدي والمنهج التاريخي، مع أن صفة «النقدي» ملازمة – بالضرورة – لكل دراسة أدبية. فالمنهج التاريخي نفسه منهج نقدي، فكيف يمكن الاعتماد على المنهج النقدي مع الاستعانة بالمنهج التاريخي؟!

إن هذا الخلط وقعت فيه دراسات نقدية

أخرى تبنت المنهج التاريخي، في المغرب والمشرق. ويمكن التمثيل لهذه الظاهرة بمثالين: يقول الأستاذ أحمد اليبوري في تقديمه لمنهج الدراسة في رسالته الجامعية «فن القصة القصيرة في المغرب»: «وقد واجهتنا في هذا البحث مشكلة الاختيار بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي [...] فوقع الاختيار على المنهج النقدي، دون إغفال المنهج التاريخي»(3). كما يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر، في تقديم منهج كتابه «الرؤية والأداة»: «واستقر رأيي في النهاية على اختيار منهج يجمع بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي»(4).

ولا شك في أن تكرار هذه الظاهرة داخل الانتماء المنهجي نفسه يخرجها من إطارها العفوي ليجعل منها سمة من سمات الخطاب التاريخي في ذلك الوقت.

وسنحاول من خلال ما يلي إضفاء بعض ملامح النظام على العناصر المنهجية، وذلك من خلال التركيز على مفهوم «المنهج التاريخي» كما ورد في المقدمة. يقول الناقد:

«أما الاستعانة بالمنهج التاريخي فترجع، أولاً، إلى ما أراه من أن القصة القصيرة أثرت فيها، كسائر الفنون الأدبية طائفة من العوامل الموضوعية والأحداث التاريخية التي عملت على نشأتها ورافقت سيرها وتطورها، وأثرت في مضامينها، وأعطت السيادة لاتجاه دون آخر.

وثانياً، لأنني سأعتبر التحول السياسي والاجتماعي الذي أخذ في حفر مجراه مع مطلع الستينات من هذا القرن وما تلاه من بين عوامل أخرى أساسية أدت إلى بناء الهيكل الكامل للقصة القصيرة بالمغرب»(5).

يبدو البعد التاريخي هنا متمثلاً في الاهتمام بالعوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية المفسرة للظاهرة الأدبية التي سيتحدث عنها الناقد (نشأة وتطور القصة المغربية القصيرة). وأعتقد أن هذا الجانب يشكل ثابتاً من الثوابت المنهجية للنقد التاريخي؛ ذلك أن النقاد التاريخيين يدرسون النصوص الإبداعية في ضوء المعطيات الخارجية. من المفيد الإشارة هنا إلى المنطلق الفلسفي لهذا التصور كما يراه أحد الباحثين. يقول الدكتور سمير حجازي:

«فأصحاب هذه النزعة ينظرون إلى الآثار الأدبية في استجابتها أو صراعاتها لموقف من المواقف فهم يعتقدون بأن هناك مواقف معينة تثير عالم الكاتب. كما أن هناك استجابات شمولية وأنماط [كذا] فكرية بفضلها يستطيع الكاتب أن يواجه تلك المواقف خلال حياته الأدبية. وهذه المواقف تبدو مرتبطة بمعنى من المعاني بالمواقف التاريخية من ناحية، وبروح العصر وسماته من ناحية أخرى. وهذا يعني أن تلك المواقف هي الأساس الذي يجب على الباحث أو الناقد التاريخي أن يلتفت إليها حين

يقوم بوصف أو تفسير الآثار الأدبية [...] وغاية التاريخ الأدبي على ضوء هذه النظرة هي الكشف عن الوقائع الأدبية وربط أصولها التاريخية بالمواقف الفكرية والاجتماعية واكتشاف الأصول التاريخية للحقائق الأدبية يتم عن طريق تتبعنا لعملية التطور التاريخي والتطور الأدبي في نفس الوقت»(6).

أعود فأقول: إذا كانت الرؤية المنهجية للناقد تنفتح - كما عبر عن ذلك - على اتجاهين نقديين: المنهج التاريخي، وما سماه المنهج النقدي فإن المنهج التاريخي يبدو - مع ذلك - هو المهيمن؛ باعتباره قابلاً لاحتواء وتأطير البعدين السابقين، وأيضاً بالنظر إلى طابعه الشمولي.

فالناقد يهدف إلى تأصيل فن القصة اعتماداً على المنهج التاريخي، لكن - على حد تعبيره - «بالصورة التي لا تجعلنا نقع في أسر النزعة التاريخية والانغلاق داخل سياج تاريخ الأدب، على الرغم من أن البحث في هذا المضمار لصيق بالتاريخ الأدبي، وإنما كان الحرص وتوجهت الغاية [...] إلى رصد الظاهرة الفنية بما يلائم منشأها، محتواها وأبعادها، وبما يجعلها تنعكس في مرآة النقد الفني انعكاساً صحيحاً ومحدداً»(7).

ثم إننا في استخلاصنا لهذه الرؤية لا نعول فقط على التصريحات المباشرة للناقد من خلال المقدمة المنهجية، بل يمكن اعتماد مؤشرات أخرى، من بينها دلالات العنوان الذي اختاره للدراسة: «فن القصة القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطور والاتجاهات».

تدل هذه الصيغة على أن هناك استحضاراً لعنصر التاريخ في التصنيف، وتتبعاً للظاهرة الأدبية المدروسة في امتدادها التاريخي، وكشفاً للعوامل التي كانت وراء هذا الامتداد والتطور... وهذه الانشغالات كلها تشكل جوهر الممارسة النقدية التاريخية؛ ذلك أن الوقائع الأدبية من وجهة نظر المنهج التاريخي «ليست وقائع منفصلة الواحدة عن الأخرى، وإنما هي معطاة ككل وظيفي تتصل فيها الأحداث وتترابط بعضها ببعض. وهذا المعنى يضفي على تاريخ الأدب وعلى الحقيقة التاريخية عنصراً دينامياً متغيراً»(8).

السؤال المطروح الآن: ماهي المصادر المنهجية التي اعتمدها الناقد في تكوين هذا التصور؟

يقول الناقد: «وعدت بعد ذلك إلى بعض الأبحاث القيمة أمعن التأمل وأتبين كيف سلك الباحثون في دراسة النصوص والاستنتاج، وكيف يتخلصون من التحليل إلى التقويم، وأستبصر، بكل ذلك، في كيفية دراسة مادتي»(9).

وحينما نتصفح لائحة المصادر والمراجع

في آخر الكتاب نجد مجموعة من الدراسات النقدية ذات الطابع التاريخي. ونكتفي بالإشارة هنا إلى الكتب التي تكررت الإحالة عليها في الدراسة: تطور الرواية العربية في مصر، للدكتور عبدالمحسن طه بدر - فجر القصة المصرية، ليحيى حقي - الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، لمحمود حامد شوكت - فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، لعبد الحميد يونس - الفن القصصي في المغرب (1914-1966) لأحمد اليابوري - أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، لعبدالله كنون .

اعتماد مثل هذه الكتابات في تكوين الرؤية المنهجية يزكي ما أشرنا إليه بخصوص الوسائط التي اعتمدها الناقد التاريخي المغربي في تكوين رؤيته المنهجية. ونريد الوقوف - على الخصوص - عند الدكتور عبد المحسن طه بدر - رائد المدرسة التاريخية في النقد الروائي العربي الحديث- الذي تكررت الإشارة إليه في الدراسة، بنسبة ملفتة للنظر، مما يدل على مرجعيته في التكوين النظري والمنهجي للناقد. ولم يكن من قبيل الصدفة أن نجد تطابقاً في صيغة تحديد كل من الناقدين للمنهج المعتمد في الدراسة. فقد ذكر الدكتور عبدالمحسن طه بدر في تقديمه لمنهج الكتاب:

«واستقر رأيي في النهاية على اختيار منهج يجمع بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي»[10]. وهي - تقريباً - نفس الصيغة التي استعملها «المديني»، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

بالإضافة إلى كتاب عبدالمحسن طه بدر - الذي اعتبرناه من المصادر المنهجية الأساسية في تكوين التصور النظري لأحمد المديني - فإن عناوين الكتب الأخرى المدرجة ضمن اللائحة السابقة كلها تستوحي التاريخ إما بشكل صريح أو ضمني: أحاديث عن الأدب المغربي الحديث لعبدالله كنون، والفن القصصي في المغرب لأحمد اليابوري.

ثم إن الناقد يصرح بأن اختياره المنهجي ينسجم مع طبيعة المادة المدروسة. يقول :

«أما كيف كان علي أن أدرس القصة القصيرة المغربية خلال المرحلة التي حصرتها فقد جعلت المادة المدروسة هي الكفيلة بالهداية إلى منهج يناسبها ويساعد على سبر خباياها والكشف عن محاسنها وعيوبها. ولذلك عكفت، أولاً، على دراسة هذه المادة واختبارها»[11].

يثير الناقد هنا مسألة تتعلق بصلاحية المنهج للمادة المدروسة؛ لقد اختار المنهج التاريخي في ضوء النصوص الإبداعية التي يريد أن يتناولها بالدراسة والتحليل. وأعتقد أن مجرد إثارة هذا الجانب يكشف - مبدئياً - عن وعي متقدم بخصوص العلاقة بين المنهج والنص المدروس لأنه - كما يقول جورج طرابشي - «لكل قفل مفتاح. والأثر الأدبي قفل،

بحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص. وأردأ نوع من النقاد هو ذاك الذي يصر على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز، أي بمنهج مسبق وإيديولوجيا مسبقة»(12).

لكن اختيار المنهج التاريخي بالذات يجعل الناقد في موقف لا يحسد عليه، لأن الكثير من النقاد ينظرون إليه بوصفه منهجا قد استنفد أغراضه!

لذلك سنجد الناقد يخصص فقرة من مقدمة الكتاب للدفاع عن المنهج فيقول: «أقول بأن المنهج الذي سرت على منواله مطلوب، بصورة أكيدة، لرسالة تنزع لتأصيل فن أدبي وتزعم أنها تكشف عن المسارب العامة والخاصة التي سار فيها فن القصة القصيرة عندنا، وتصنع الإطار الفني والفكري العام لهذا الفن. ومن هنا كان المنهج الذي ارتأيته لنفسي أنسب إلى الغرض وأقرب إلى الإفادة، ثم يكون من الملائم، بعد اجتياز هذه المرحلة أن تشحذ همة الباحثين ليرتادوا مناهج جديدة، نحن في مسيس الحاجة إليها، لتعميق فهمنا وتذوقنا لأدبنا المغربي الحديث»(13).

من الواضح أن الناقد يعترف بقيمة المناهج النقدية الجديدة في تحليل الظواهر الأدبية ولكنه يلفت النظر إلى أنه في المراحل التأصيلية لظاهرة من الظواهر الأدبية لابد من اعتماد المنهج التاريخي. وأشير هنا إلى أن انشغالات المؤرخ الأدبي تتركز في طريقة تكون النص، من حيث جمع النصوص والوثائق الأدبية وتفسير ماضي الظواهر الأدبية في سياقها التاريخي والاجتماعي: كيف جاءت، ومتى ظهرت...الخ. وحينما يحصل التراكم المناسب لهذه المعطيات، يمكن للنقاد – بعد ذلك – تحليل النصوص اعتماداً على مناهج أخرى، غير التاريخ الأدبي.

أما إذا كانت هناك دراسة للنصوص دون مثل هذا الفحص العام لسياقها الإجمالي فإن النتيجة ستكون حتما ظنية غير قابلة للتحقيق. وأعتقد بأن هذا التقدير لأهمية التاريخ الأدبي هو أساس التمييز بين وظيفة كل من المؤرخ الأدبي والناقد الأدبي، كما عبر عنها ألان دوجلاس، حينما أشر إلى أن نشاط المؤرخ الأدبي ينتهي عند النقطة التي يعتبرها الناقد بداية لعمله(14).

من هذا المنطلق أيضاً عبر كل من «ويليك» و«وارين» عن تقديرهما لأهمية التفسير التاريخي في فهم وتحليل النص الأدبي بقولهما:

«الناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية سرعان ما يضل في أحكامه الأدبية، فليس باستطاعته أن يعرف أي الأعمال أصيل وأيها منقول. ولابد أنه من خلال جهله بالشروط التاريخية، سيخطأ على الدوام في فهم عمل فني معين. إن الناقد الذي لا يحوز على معرفة بالتاريخ، أو يكتفي بالقليل منها،

يميل إلى إطلاق التخمينات جزافاً أو ينغمس في «مغامرات شخصية بين الروائع»، وسيتجنب على وجه العموم الاهتمام بالماضي البعيد، قانعاً بتركه إلى علماء الآثار وعلماء اللغة»[15].

2 - نظام التأليف

أ - البنية:

طبقا لعناصر التصور المنهجي الذي أعلنت عن تبنيه على مستوى تحليل النصوص النقدية، فإن دراسة بنية النص النقدي تهدف أساسا إلى توضيح طبيعة التنظيم العام لمادة الكتاب، ثم البحث عن المبدأ العام الذي تنتظم بواسطته هذه المادة:

قدم الناقد دراسته في أربعة أبواب بالإضافة إلى مدخل وخاتمة: الباب الأول غير ذي أهمية كبيرة ويتكون من ثلاثة فصول: يبدو الناقد معنيا - من خلال الفصل الأول - باستقصاء الخلفيات التاريخية. وذلك من خلال عرض أهم الأحداث والوقائع التي كانت الفترة التي تتحرك فيها الدراسة مسرحاً لها. ويعتقد الناقد أن هذا الجرد التاريخي ضرورة تستدعيها طبيعة الفن المدروس. يتناول في الفصل الثاني قضايا نظرية واصطلاحية وتأصيلية، مثل مفهوم مصطلح القصة القصيرة، وكذا قيمها الفنية والفكرية، وبنيتها العامة، والرواد الأوائل الذين كتبوا في هذا الفن.

يناقش الناقد في الفصل الثالث قضايا تاريخية متصلة أساسا بظهور فن القصة في المغرب. بعض هذه القضايا له طابع إشكالي، منها ما يتصل بنشأة فن القصة في الأدب المغربي الحديث: هل وجد من عدم، أم هو امتداد لأصول تراثية سابقة (المقامات، الأخبار، والحكايات القديمة.... إلخ)؟ وبعد استعراضه للآراء التي قدمت في الموضوع، ينحو منحى الدارسين الذين يؤكدون حداثة هذا الجنس الأدبي في الثقافة المغربية.

يتكون الباب الثاني من ثلاثة فصول، الفصل الأول يخصصه لتتبع ورصد الأشكال والتجليات الأولى للفن القصصي بالمغرب. يقف - على الخصوص- عند ما يسميه «المقالة القصصية»، ويقصد بها «الأقصوصة التي تقترب في سماتها وبنائها من المقالة النثرية المعروفة أكثر مما تحفل بمميزات الفن الأقصوصي الصحيح»[16]. يأتي بعد ذلك الشكل الثاني من الكتابة القصصية كما قدمه الناقد في الباب الثالث، ويسميه «الصورة القصصية». يعرف هذا الشكل مقارنة مع القصة القصيرة بقوله: «السبيل إلى هذا التمييز يتجلى في أن القصة القصيرة، إذا كانت رصداً للحظة متوهجة، لقطة من الحياة، فهي لا تعرض لهما بشكل اعتباطي أو دون معنى أو قصد [...] بينما الصورة، اجتماعية كانت أو غيرها، فإنها على الرغم من وقوعها

تحت ظل الأقصوصة، إلا أنها تختلف عنها لسبب انعدام القصد فيها»[17].

يخصص الناقد الباب الرابع للحديث عن الفن القصصي بالمغرب في مرحلة الاستواء والنضج مع جيل الستينات. وهو الجيل الذي نقل الفن القصصي من طور البدائية إلى طور امتلاك الصنعة واتضاح الرؤية الفنية والدلالية معاً. ويرجع الناقد هذا التحول إلى عاملين: الأول موضوعي له علاقة بالسياق التاريخي والاجتماعي والسياسي. والثاني يتمثل في توفر الكاتب المغربي على العدة الفنية والثقافية الكافية. ومن خلال تحليل النصوص القصصية لهذا الجيل سيجد الناقد أن مسألة الواقعية كانت تشكل المحور الأساس في انشغالات الكتاب المغاربة، هذا مع تباين في أشكال هذه الواقعية : بين واقعية ساذجة، وواقعية نقدية، وأخرى جديدة... إلخ.

تهدف الخلاصة السابقة إلى تقديم صورة عن بنية الكتاب، وتبعاً لعناصر التصور المنهجي الذي نعتمده في تحليل النصوص النقدية، سنحاول الآن تحديد المبادئ المنظمة لمحتويات النص، وهو ما سميناه «نظام البنية».

يمكن القول في هذا الإطار: إن مادة الكتاب قد خضعت لتنظيم زمني تعاقبي؛ فالناقد يتناول الظاهرة المدروسة في تحولها وانفتاحها على الزمن: تطور من الشكل القصصي البدائي المتمثل في «المقالة القصصية»، إلى شكل أرقى هو «القصة الاجتماعية»، بتلاوينها المختلفة. لذلك فإن مصطلح الخط البياني الذي استعمله الناقد، وهو يتحدث عن القصة المغربية القصيرة، شديد الدلالة على المنحى الزمني التطوري في ممارسته النقدية. يقول:

«وهي لذلك ترسم [أي الاتجاهات الأدبية التي تحدث عنها] الخط البياني للمفاهيم والرؤى والقيم التي سادت وترعرعت وتكونت على صعيد الواقع والحياة الاجتماعية عموما كما التقطتها عدسة القاص وامتلأت بها مخيلته الفنية»[18].

يمكن اعتبار هذا المبدأ من ثوابت الممارسة النقدية التاريخية؛ فالنقاد التاريخيون يدرسون الظواهر الأدبية في تطورها عبر مراحل زمنية محددة. ذلك أن الظواهر الفنية لا تظهر في التاريخ -في نظرهم- بطريقة فجائية سريعة، بل تخضع لتحولات عدة، بدءاً بأشكال بسيطة غير فنية، ثم تتطور – بعد ذلك – في أشكال متدرجة من الرقي.

يمكن تحديد الأصول النظرية لهذه الفكرة في الكتابات النقدية التاريخية التي استلهمت مفهوم «النشوء والارتقاء»، وطابقت بين «التطور في البيولوجيا» و«التطور في الأدب». فالنوع الأدبي – مثله مثل الكائن العضوي – يولد ثم يرتقي إلى أن يصل إلى طور الانقراض.

لكن الملاحظ أن هذا التطور لم يقدم في

الكتاب في صيرورة زمنية خطية، بل كانت تتخلله وقفات، يتم التركيز من خلالها على حقب تمثل شكلا من أشكال الثبات والنظام داخل حركة التطور. وذلك من أجل الكشف عن سمات وخصائص الظاهرة داخل الحقبة. لهذا فإن المبدأ الثاني الذي يحكم بنية الخطاب النقدي – بعد التعاقب – هو التحقيب.

فحقبة الأربعينات عرفت ما سماه «المقالة القصصية»، وبعدها ظهر في الخمسينات ما يسمى «الصورة القصصية»، إلى أن ظهرت القصة الفنية في حقبة الستينات. داخل كل حقبة من هذه الحقب كانت هناك تنويعات على الشكل الفني السائد: فضمن المقالة القصصية نجد ما يسميه «المقالة القصصية الرومانسية» و«المقالة القصصية الاجتماعية».

كما تنوعت «الصورة القصصية» إلى: «صورة قصصية تاريخية» و«صورة قصصية اجتماعية» و«صورة قصصية نضالية». في حين ستمتد "القصة الفنية" في شكلين هما «الواقعية النقدية» و«الواقعية الجديدة».

ب – المتن:

لقد كتب أحمد المديني دراسته في إطار محاولة تهدف إلى تأصيل فن القصة بالأدب المغربي الحديث، لذلك كان لابد من البحث عن الجذور الأولى لهذا الفن. وهذا ما عبر عنه الناقد بقوله: «وبما أنني رغبت في إنجاز عمل يكون من مهامه الأولى تأصيل جنس أدبي حديث، فقد كان لابد من الشروع من البدايات حتى يستقيم لنا معرفة الأصول [كذا] تربة ومنبتاً، ويكون تعرفنا على الخطوات اللاحقة والتطور المحسوس وشبح الصلة بما قبله فيما بعده»[19].

وخلافاً للنقاد اللذين يضعون سنة بعينها منطلقاً لنشوء الظاهرة التي يبحثون فيها، فإن الناقد لم يحدد تاريخاً مدققاً، لاعتقاده بما يشبه استحالة وضع هذا التاريخ، وبدلاً من ذلك يكتفي بالإقرار «بأن المحاولات الأولى في انتهاج الكتابة القصصية القصيرة انطلقت بين أواخر الثلاثينات ومطلع الأربعينات وبأن هذه الفترة هي التي تشهد ميلاد مرحلة التأسيس [...] وتتوقف دراسة القصة المغربية عند نهاية الستينات»[20].

نستنتج من هذا الكلام أن الدراسة تغطي الفترة الزمنية الممتدة من أواخر الثلاثينات إلى نهاية الستينات، وهذا من شأنه أن يجعل متن الدراسة جد متسع. ولقد أورد الناقد في نهاية الكتاب لائحة تضم عناوين المجاميع القصصية المعتمدة في البحث، وهي تشمل 16 مجموعة[21]. ومن خلال تأمل توزيع صدور هذه المجموعات يتبين أنها تغطي المجال التاريخي الممتد من سنة 1951 تاريخ صدور «أفراح ودموع» لمحمد الخضر الريسوني) إلى

سنة 1973 (تاريخ صدور «شقراء الريف» لمحمد ابن عبدالعزيز).

وسنقدم من خلال ما يلي ملاحظات متصلة بنوعية المتن، وكيفية توزيعه داخل الكتاب، وسنتناول هذه الجوانب من خلال الملاحظات التالية:

الملاحظة الأولى، متصلة باتساع المتن المدروس، إذ يتناول الناقد متناً قصصياً جد متشعب ويبدو أن الغاية من الكتاب لم تكن هي تحليل النصوص السردية، بقدر ما كان الهدف هو الرصد التاريخي للمد القصصي في المغرب منذ أواخر الثلاثينات إلى نهاية الستينات. لذلك نجد في الباب الثاني نصوصاً سردية وصفها الناقد بأنها عديمة القيمة الجمالية، ومع ذلك أدرجها ضمن المتن المدروس.

عدم انتقاء النصوص هنا دليل على الطابع التجميعي للعمل الذي كان يقوم به الناقد. إذ بالإضافة إلى المجموعات القصصية المعتمدة التي بلغت 16 مجموعة - كما ذكرنا سابقاً - اعتمد على نصوص سردية أخرى كثيرة منشورة في جرائد ومجلات مغربية ومشرقية. وقد أشار الناقد نفسه إلى هذا النوع من النصوص في سياق حديثه عن الصعوبات التي اعترضته في إنجاز البحث. يقول:

«كان علي أن أرجع إلى النصوص القصصية القديمة، منها، على الخصوص في مظانها، أي مبعثرة في أشتات الصحف والمجلات المغربية، أحمل أكداسها وأنفض عنها غبارها وأفرز عشرات ومئات النسخ أحيانا، وقليلا ما كنت أعثر على ما يشفي الغلة، ويهدي إلى القصد»[22].

والجدير بالذكر أن هذا النوع من النصوص السردية هي من الكثرة، بحيث تشكل متناً موازياً للنصوص التي تنتمي إلى المجموعات القصصية:

فالباب الثاني والفصل الأول والثاني من الباب الثالث قد هيمنت عليها النصوص المنشورة في الصحف والمجلات، لكنه ابتداءً من الفصل الرابع من الباب الثالث سيتعامل الناقد أكثر مع المجموعات القصصية. وهذا يؤشر على التطور التاريخي للإبداع القصصي المغربي.

الملاحظة الثانية، تتصل بحدود الالتزام بالنوع الأدبي المدروس، أي القصة القصيرة. إذ نلاحظ أن الناقد لم يلتزم بدراسة القصة القصيرة فقط كما ينص على ذلك عنوان الدراسة؛ ذلك أن النصوص المدرجة ضمن المتن تتراوح بين الأقصوصة والقصة القصيرة والقصة، بل وحتى بعض النصوص الروائية!

كما أن بعض النصوص المدرجة في المتن وصفها -على الهامش- بأنها نشرت مسلسلة - في جريدة أو مجلة - في عدة حلقات. وهذا

الوصف كاف –في نظري– لإخراجها من جنس القصة القصيرة بمفهومها الاصطلاحي الخاص، ليجعلها أقرب إلى القصة[23]. أيضا نجد أن بعض نصوص المتن أقرب إلى نصوص روائية منها إلى قصص قصيرة، مثل نص «رواد المجهول» لأحمد عبدالسلام البقالي[24]. وهو نص يمتد في أزيد من 80 صفحة[25]. كذلك الأمر بالنسبة لنص «شقراء الريف» لعبدالعزيز عبدالله[26].

هذا التفاوت راجع إلى طبيعة التصور النظري الذي كونه الناقد عن هذه الأنواع: فالأقصوصة والقصة القصيرة يعبران عن شيء واحد في نظر الناقد. يقول:

«فهناك من يقول «أقصوصة» أي حكاية تقع في حجم صغير جداً، ومن قائل القصة القصيرة للحكاية الفنية ذات الحجم المتسع. ويبدو أن هذه التفرقة متعسفة وخاطئة، إذ الأقصوصة والقصة القصيرة تسميتان لشيء واحد، ومصدر الإشكال راجع إلى أن كلمة «أقصوصة» ترجمة لكلمة Nouvelle الفرنسية، وقصة قصيرة Short Story الإنجليزية»[27].

إن مقياس الكم (الحجم) وكذا التسمية لا يسعفان في إدراك الفرق بين الأقصوصة والقصة القصيرة، بل لابد من استحضار مقياس الكيف (أي طبيعة تشكيل البنيات الحكائية من الجنسين الأدبيين). وحسبنا أن نستعير هنا ما قاله «وليام هاريس» وهو يقارن بين القصة القصيرة والأقصوصة:

«إن الأقصوصة ينبغي أن تبنى حول شخصية رئيسية واحدة ومنظر واحد أو زمن واحد مع كل الانتقالات التي تبدو ضرورية. في الوقت الذي يجب أن تبنى فيه القصة القصيرة حول ما لا يزيد على ثلاث شخصيات وثلاثة مناظر مع الانتقالات المطلوبة، وهذه بطبيعة الحال، ليست قاعدة يجب عدم خرقها، وإنما هي نتاج تجربة وجد أن لها أثراً فعالاً»[28].

3 - نظام الوصف:

يقول «تودوروف» T. Todorov و«ديكرو» O. Ducrot في كتابهما «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة»: «لا ينبغي للتاريخ الأدبي أن يتطابق مع الدراسة المحايثة – التي نسميها قراءة أو وصفاً – التي تبحث عن إعادة بناء نظام النص. هذا النوع الأخير من الدراسة يتناول موضوعه في التزامن إن صح التعبير، التاريخ ينبغي أن يرتبط في الانتقال من نظام إلى آخر أي إلى التعاقبي»[29].

إن المنهج التاريخي في النقد يقوم أساساً على مفهوم التعاقب، وفي هذه الحالة لا ننظر إلى النص الأدبي بوصفه بنية مستقرة ثابتة، بل نتناوله في إطار تحوله وانتقاله من نظام إلى

نظام. إن عمل الناقد التاريخي يكون منفتحاً على الزمن في تعاقبه. إلا أن الدراسة التي بين أيدينا اعتمدت - كما أوضحنا سابقاً - بالإضافة إلى مفهوم التعاقب على مبدأ التحقيب. حيث كان الناقد يتناول بالدراسة والتحليل في كل مرة النصوص القصصية الممثلة للحقبة المدروسة. السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: كيف كان الناقد يصف هذه النصوص؟

نلاحظ بشكل عام أن تلخيص المضامين هو المهيمن على الممارسة النقدية للناقد. وفي المقابل هناك إهمال للجوانب التقنية والفنية للنصوص؛ إذ ليس هناك وصف للتقنيات الحكائية المعروفة: السرد - الوصف - الزمان - المكان.... إلخ، بل هناك تكثيف للمادة المدروسة إلى درجة أن الناقد يتعرض -أحيانا- لثلاثة نصوص قصصية في صفحة واحدة(30). مما يعطي الانطباع - للوهلة الأولى - بأن الناقد في عجالة من أمره.

يهيمن خطاب التلخيص خاصة على البابين الثاني والثالث من الكتاب. وهما بابان خصصهما لدراسة الأشكال التأسيسية للقصة المغربية القصيرة (المقالة القصصية، الصورة القصصية). سنلاحظ في الباب الرابع تطوراً نسبياً في مستويات وصف النصوص القصصية، إذ سنجد الناقد يبدي الاهتمام ببعض الجوانب الفنية والجمالية للنص السردي. وقبل تقديم عرض سريع عن مظاهر هذا الاهتمام نقف قليلا لتعليل هذا التحول في طريقة الوصف: لقد كان الناقد ينظر إلى النصوص القصصية التي تناولها في البابين الثاني والثالث باعتبارها مجرد تجليات تمهيدية للفن القصصي، لذلك تكثر في هذا القسم أشكال التقويم التي تحمل طابع «الاستهجان»، مثل قوله : فهذه القصص مجرد «صور شائهة أو على الأقل متذبذبة»(31)، وأنها «شكل هجين يتلمس طريق القص الفني فلا يطاله»(32)، ويصفها بـ «البدائية» و«العفوية» و«التفكك» و«التمزق».... إلخ(33).

لذلك فإن بساطة هذه المادة لا تسعفه في التحليل الفني والتقني، على عكس النصوص التي تناولها في الباب الثالث التي نقلت القصة القصيرة - على حد تعبيره - «من البدائية والتشوش إلى بداية امتلاك الصنعة واتضاح الرؤية الفنية والاجتماعية معاً، ومن صعوبة المراس إلى يسر التناول واحتذاء خطى التقعيد القصصي الكلاسيكي»(34).

لذلك سيستهل الناقد دراسته لهذه النصوص بتقديم عناصر التصور المنهجي الذي سيلتزم به في التحليل. من معالم هذا التصور: الاهتمام بالجانب الشكلي والفني، بالإضافة إلى جانب المضمون. يقول: «إن منهج الدراسة الذي هو منهج نقدي متكامل، يعتمد الأفكار والمحتوى كما يعنى بالناحية الفنية

والجمالية وعنايته بهما عناية متكاملة لا تفصل هذا عن ذاك، ولا تحفل بهذا مع التضحية بسواه، إنه منهج يرصد النصوص ويحككها معالجة ونقداً من زاويتين أساسيتين»[35].

إن التمييز بين مستويات التحليل حسب تفاوت درجات «الاستواء «الفني للنصوص، يعد إجراءً منهجياً غير سليم، إذ ليست القصص الفنية «المستوية» وحدها هي التي تتيح المجال الواسع للتحليل التقني والفني. ولتأكيد هذه الفكرة يكفي أن أذكر هنا بأن التطورات الجديدة التي عرفها النقد الحديث مع الشكلانيين الروس لم تفرزها دراسات تنظيرية وتطبيقية على نصوص سردية «راقية»، بل بلورتها – بطريقة غير مباشرة – أبحاث علماء متخصصين في دراسة حكايات ونصوص خرافية شعبية وفلكلورية[36].

أذكر في هذا الصدد أن «لانسون» نفسه كان قد نبه إلى أهمية النصوص التي تبدو ضعيفة القيمة. يقول: «لا نستطيع أن نسير إلا إذا فسحنا المجال وأفسحناه للمؤلفات الضعيفة والمنسية»[37]. وسنقف من خلال ما يلي عند أهم الجوانب الفنية والشكلية التي تعرض لها في الباب الثالث:

أ. **الشخصية:** يشتغل الناقد على هذا العنصر أكثر مما يشتغل على عناصر حكائية أخرى.

كما نجد الناقد يوظف أحيانا مصطلحات «الشخصية المستديرة» و«الشخصية المسطحة» و«الشخصية النامية»... وهي مصطلحات ظهرت أساسا عند الناقد «فورستر» رائد النقد الفني في إنجلترا. يسقط الناقد أحيانا في الخلط بين «الشخصية الفنية» و«الشخص» بمفهومه الإنساني الحقيقي. يقول – على سبيل المثال – متحدثاً عن هوية «البطل الجديد» في قصص الستينات :

«لقد ولد البطل الجديد أو البطل الحق، بالأحرى، على صعيد الواقع، وتهيئ له، تبعاً لذلك أن يظهر وينمو ويواجه ويصطدم وينتصر أحيانا ويندحر في غالب الأحيان على صعيد النص القصصي»[38].

أشير هنا إلى أن معظم اتجاهات النقد الحديث قد تجاوزت هذا الخلط، وذلك من خلال تأكيد التفاوت الموجود بين الشخص، باعتباره كائنا إنسانيا من لحم ودم، وبين «الشخصية الفنية» باعتبارها كائنا وهميا يتحدد وجوده انطلاقاً من المعطيات اللغوية للنص السردي[39].

ب. **الأسلوب**: يشكل جانباً أساسياً في الممارسة النقدية للناقد؛ إذ غالباً ما كان ينهي تحليله للنص السردي بتقديم ملاحظات متصلة بالأداء اللغوي. هذه الملاحظات تقدم أحياناً في صيغة أحكام ذات طبيعة معيارية. مثل قوله: «إن أحمد

بناني يكتب بلغة نثرية سليمة ذوقية، غير أنه ينساق وراء قلمه، ويشرد به ذهنه، فتعجبه الجملة فيردفها بثالثة وهكذا»[40].

أما القضايا المثارة في الأسلوب فهي في أغلبها ذات طبيعة جزئية مثل وضوح اللغة وسهولتها[41]- قصر الجمل أو طولها - جمالية الصور وما يتصل بذلك من توظيف الخيال[42] - تركيب الجمل - الاستطراد - الارتداد - الرمز... إلخ.

الملاحظ أن أغلب هذه التقنيات مستمد من معطيات الدرس البلاغي التقليدي، الذي كان أداة فعالة في دراسة الشعر والخطب والرسائل. لقد وجد النقاد المغاربة أنفسهم - في العقدين السابع والثامن من القرن العشرين - في وضع لا يحسدون عليه؛ فمن جهة لم يكن هناك تراث قصصي روائي يسمح بتطوير الأدوات الإجرائية السردية، كما لم يكن هناك أيضاً انفتاح مبكر على المدارس النقدية الغربية التي كانت قد قدمت الأدوات الإجرائية الفعالة لتحليل النصوص السردية. وقد تحدث الدكتور أحمد إبراهيم الهواري عن وضعية مماثلة عرفها النقد المصري أواسط هذا القرن، فقال:

«لم يرث الناقد التقليدي تراثاً نقدياً في الرواية العربية يستمد منه تحليله النقدي وتفسيره للعمل الروائي، لذا فقد قام بتطبيق المقاييس النقدية البلاغية التي أقرها البلاغيون القدماء في الشعر على الرواية دون مراعاة للطبيعة النوعية للأجناس الأدبية»[43].

ت . **الحبكة والعقدة والبناء الفني**: وهي مصطلحات يستعملها الناقد بمعنى واحد تقريباً[44]. مع العلم أن الحبكة نعني بها مجموع المبادئ التي يسير على أساسها الحدث في النص. يقول الناقد الإنجليزي «فورستر»: «لقد عرفنا القصة سابقا بأنها سرد حوادث مرتبة حسب التسلسل الزمني. أما الحبكة فهي أيضا سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب»[45].

ج . نجد الناقد أحياناً يستعمل مصطلحات وعناوين تبدو لأول وهلة ذات حمولة فنية وشكلية، مثل «زاوية الرؤية» و«بنية الذات»[46] و«الشكل الفني الصوت والصورة»[47] و«خصائص كيانية»[48]، لكن الممارسة النقدية تبقى مع ذلك حبيسة المضامين والمحتويات: فالمصطلح الأول يقدمه في تعريف قريب مما يعرف في النقد الحديث بـ «الرؤية السردية» أو «المنظور السردي». خاصة حينما يشير إلى أهمية هذه التقنية في «تشكيل العملية الإبداعية وتركيب محتواها الداخلي ورسم معالمها الخارجية»[49].

لكنه يتبين فيما بعد أن الناقد يوظف هذه التقنية للحديث عن المنظور الإيديولوجي! الذي

يتكون – في نظره – «من علاقة الكاتب بالواقع الخارجي، أي بمنظومة الحياة الاجتماعية والسياسية والقناعات الناشئة على ضوء [كذا] العلاقات السائدة»(50). أما عنوان "الخصائص الكيانية في مجموعة" قصص من المغرب لأحمد البقالي فيحرف ليصبح حديثا عن «مدى اقتراب قصص البقالي من السيرة الذاتية»(51)... وهكذا يبدو من خلال هذه النماذج أننا أمام ممارسة نقدية ذات طبيعة دلالية موضوعاتية لكنها تتقمص بعض مظاهر التحليل الشكلي.

هذه بعض الصور عن مظاهر التحليل الفني والجمالي كما مارسها الناقد، أما مرجعية هذا التحليل فتتراوح بين مصدرين: يتمثل الأول في الدراسات اللغوية التقليدية التي تهتم ببلاغة الخطاب (جمال اللغة – تركيب الجملة – نوعية وطبيعة الأسلوب – جمالية الصورة... إلخ). وهي قضايا تعد من صميم انشغالات النقاد البلاغيين القدامى، في تحليلهم للشعر وللأجناس النثرية القديمة مثل الخطب والرسائل. ويتمثل الثاني في معطيات النقد الفني الإنجليزي الذي اهتم ببعض المظاهر الجمالية للنص السردي. وقد استلهم النقاد المغاربة بعض الأدوات الإجرائية لهذا الاتجاه، إما بالاعتماد المباشر على كتابات «ب. بوك» و«م. فورستر» و«إ. موير» أو بالرجوع إلى بعض الكتابات النقدية العربية التي كانت تستوحي تقنيات هذا الاتجاه.

هذا التحليل السريع الذي خصصه الناقد للنصوص السردية كان مزاحماً بالمادة الخارجية الوفيرة التي كانت حاضرة في أغلب مباحث الكتاب؛ لقد كان الناقد يلتمس الذرائع – في كل مرة – للخروج من عالم النصوص إلى التاريخ والمجتمع والثقافة بشكل عام. وسنقف – من خلال ما يلي – عند أهم الحقول المعرفية التي كانت تنفتح عليها الممارسة النقدية للناقد:

أ. **التاريخ**: يمكن تصنيف المادة التاريخية هنا حسب الحقل الخاص الذي تنتمي إليه:

- **تاريخ الأحداث السياسية**: لقد كان الناقد يدرس النصوص القصصية في علاقتها بالأحداث السياسية. وهذا ما يفسر تخصيص فصل بكامله للحديث عن التطورات السياسية التي عرفها المغرب منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبداية تحرش الاستعمار الفرنسي على المغرب(52)، مروراً بأشكال المقاومة الشعبية للمحتل الفرنسي(53)، إلى معاهدة الحماية(54)، ثم صدور الظهير البربري عام 1930(55)، الذي يعتبره قاصمة ظهر الاستعمار الفرنسي لينطلق على إثر ذلك المد الوطني الذي سيتوج باستقلال المغرب سنة 1956(56)... هذه الظروف التاريخية تفسر – في نظر الناقد –

بشكل أو بآخر ظهور الفن القصصي في المغرب. يقول : «داخل هذه الشبكة التاريخية وفي إطار بيئة تقليدية مرتكنة إلى الماضي متوجسة من الحاضر، انتفض المتن القصصي شبحاً، غائر الملامح إن لم نقل عديمها»[57]. ورغم أن الناقد يبدو – على المستوى النظري- مقتنعاً باستقلالية الظاهرة الأدبية عن التاريخ، في مثل قوله:

«إن التطور الذي لحق القص القصير في المغرب لم يكن، بالحتم، أكيد الارتباط بالأحداث أو التحولات التاريخية»[28]، فإنه على مستوى الممارسة التطبيقية كان يطابق بينهما. بل إننا إذا تتبعنا التحولات التي تشكل المفاصل الأساسية في تاريخ فن القصة كما قدمها الناقد نجدها دائما مسبوقة بتمهيدات تتضمن إضاءات تاريخية مفسرة للتحول[59].

أقول – بشكل عام – إن هذا الربط الآلي بين التاريخ والأدب، هو الذي أدى -في المقابل- إلى ظهور آراء نقدية متطرفة في رفض النزعة التاريخية. ومن المناسب هنا التذكير بموقف الشكلانيين الروس الذي كان – في البداية – معارضاً لأي ظهور لهذا الجانب في الممارسة النقدية، لكن يبدو أن التصور الذي انتهى إليه بعضهم فيما بعد، يأخذ بعين الاعتبار أهمية المسألة التاريخية في الدراسة الأدبية، أعني بذلك ما كتبه «ياكوبسون» و«تينيانوف» حول «مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية»، وفيه يقترحان الكشف عن قوانين كل من المتوالية الأدبية والمتوالية التاريخية قبل إقامة علاقة ترابط بينهما[60].

- **تاريخ الأعلام:** إن المادة المتصلة بهذا الصنف من التأريخ جد متنوعة في الكتاب، منها، حرص الناقد على تقديم الرواد البارزين في أغلب الظواهر التي يتحدث عنها؛ فتحت عنوان «رواد القصة القصيرة» يقدم الناقد صورة عن تاريخ القصة القصيرة منذ القرن الرابع عشر، مع تقديم موجز عن السيرة الأدبية للأعلام البارزين في هذا الفن: بوكاشيو – إدغار آلان بوموبوسان – تشيخوف – غوغول – همنجواي[61].

نفس الظاهرة ستتكرر في حديثه عن كل من «المقالة القصصية»[62]، ثم «الصورة القصصية التاريخية»[63]، إذ سيعمد إلى تقديم الرواد البارزين لهذه الظواهر الأدبية قبل دراسة النماذج المغربية الممثلة لها.

هناك مظهر آخر متصل بالجانب الذي نحن بصدده، يتعلق الأمر بتوظيف سيرة المبدع في فهم ومناقشة إبداعه؛ فحين يتحدث عن المقالة القصصية الرومانسية عند «محمد الخضر الريسوني» يربط ذلك بما عرف عنه من

ميل وشغف بالطبيعة وتأمل في الكون»[64]. كما يتناول النصوص القصصية لمحمد شكري في علاقته بسيرته في مدينة طنجة، وكذا تجربته الشخصية في عالم التشرد والقهر والحرمان[65]. كما ينظر الناقد إلى مجموعة «قصص من المغرب» باعتبارها سيرة ذاتية لمؤلفها أحمد البقالي، ويربط بين مضامين القصص وطفولة الكاتب بكل ما تزخر به من مغامرات وأفراح ونزق[66].

ومما يتصل بهذا الجانب أيضاً اعتماد أقوال وتصريحات الكتاب في تفسير كتاباتهم، سواء على مستوى تحديد مضامين الأعمال الأدبية أو تقويم جوانبها الفنية[67]. بل نجد الناقد يعتمد - أحياناً - على التصريحات الشفوية للكتاب، وهي تصريحات تتيحها العلاقات الخاصة التي كانت له مع بعضهم. وهذا ما عبر عنه بقوله:

«أتاحت لي مشاركتي في حقل الكتابة القصصية بالمغرب، والوجود داخل اتحاد كتاب المغرب وكذا حافز البحث، التعرف على عدد كبير من القصاصين. وقد كانت لي مع بعضهم جلسات أغلبها شفوي استجمعت خلالها عددًا من الملاحظات والانطباعات، عن قراءاتهم وتصورهم للكتابة القصصية القصيرة والأدب عموماً»[68]. ويعتقد الناقد أن العلاقة الخاصة بالمبدع تتيح للباحث إمكانيات أكثر للوصول إلى حقيقة العمل الأدبي. يقول عن علاقته بمحمد شكري:

«تتيح المعرفة الشخصية للدارس بالكاتب [كذا] قدرة أكبر على تفهم النص وتقييم التجربة ككل، وقد عرفت محمد شكري، كما عرفت كتاباً آخرين، واستمعت إليه، ووعيت الكثير عن حياته، مما يجعلني في هذا المضمار أستند على بعض هذه المعرفة»[69].

- **تاريخ الظواهر الفنية**: يقدم هذه المادة - في الغالب - في المداخل التي تتصدر فصول ومباحث الكتاب. يتناول الناقد من خلال هذه المقدمات السياق العام للظواهر من حيث عوامل نشأتها وتطورها والعوامل المؤثرة في هذا التطور... إلخ. فهو مثلاً يمهد للحديث عن الواقعية في القصة المغربية بتقديم صورة عن التطور التاريخي لمفهوم «الواقعية»[70]. سيتكرر التحليل نفسه في فصول أخرى، مثل الفصل الذي قدمه تحت عنوان: «البحث عن البطل في القصة المغربية القصيرة»، وقد استهله بمدخل تحت عنوان «مفهوم البطل كما تواتر في الأدب القصصي» كذلك حديثه عن «الاتجاه القصصي الاجتماعي» الذي مهد له بتوطئة عامة حول «علاقة الفن بالحياة». استعرض من خلالها بعض

التنظيرات التي قدمها النقاد حول هذه المسألة.

ج. التحليل الاجتماعي:

إن التأريخ لظاهرة أدبية ما يستلزم بشكل أو بآخر الوقوف عند بعض العناصر الاجتماعية المفسرة للظاهرة. ولذلك قال لانسون: «ينتهي التاريخ الأدبي بإيضاح العلاقة التي تقوم بين الأدب والحياة. وهنا يتصل الأدب بالاجتماع. فالأدب مرآة الجماعة. تلك حقيقة لا شك فيها»(71).

وسنقتصر في هذا الجانب على ماله صلة بالمرتكزات الإيديولوجية التي تقوم عليها هذه التفسيرات الاجتماعية، وأول ما يمكن تسجيله في هذا الإطار هو اعتماد الناقد على بعض الأدبيات النقدية الماركسية، مثل:

- لينين، في الأدب الفني، دار دمشق 1973.
- ارنست فيشر ضرورة الفن، دار الحقيقة، بيروت 1973.
- جورج لوكاتس: دراسات في الواقعية الأوروبية - تر: أمبر إسكندر - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973.
- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية تر: نايف بلوز. ط 2، دار دمشق 1972.

كما أن حضور المرجعية الماركسية في الممارسة النقدية واضح من خلال هذا التوظيف المكثف للمصطلح التقني الماركسي المرتبط بنظرية الانعكاس، من قبيل «محاكاة» «نقل» «تصوير» «تسجيل»... إلخ. وهناك عبارات واضحة الدلالة على هذا المفهوم، مثل وصفه لمجموعة «قصص من المغرب» لـ «البقالي» بأنها:

«قصص مغربية من الدرجة التي تسفر اللثام عن مظاهر ووجوه من الحياة المغربية «المغلقة» أو في المستوى الذي يبدو فيه العمل الكتابي مرآة عاكسة لجغرافية الحياة التقليدية»(72).

لست معنياً هنا بنقد الأسس والفرضيات الفلسفية التي يقوم عليها هذا التصور،

لكنني أشير إلى أنه تصور يلغي البعد التخييلي للأدب، وينظر إلى القصة باعتبارها وثيقة، أو كما عبر عن ذلك «شهادة عن واقع وحياة شعب وتاريخ»(73).

وبالنظر إلى هذه المرتكزات الإيديولوجية التي تقوم عليها الممارسة النقدية هنا، كان من الطبيعي أن يفسر الظواهر الأدبية من منظور طبقي، فهو يعتبر القصة القصيرة «هي في الغالب تعبير فني عن واقع الطبقة الوسطى وعن شتى الأزمات والمصاعب التي تعتريها»(74).

وأعتقد أن هذه العبارة جاءت قياساً على

فكرة بعض النقاد الاجتماعيين الذين يعتبرون الرواية فن الطبقة الوسطى»!

كما نجد الناقد يناقش بعض النصوص السردية من منطلق الانتماء الطبقي والسياسي للمبدع، فالكتابة الإبداعية لعبدالكريم غلاب – مثلاً – «وعاء يجب أن تطفح فيه العقيدة السياسية للحزب ولجمل مبادئ التعادلية الفكرية والسياسية التي هي أهم مرتكز لهذه العقيدة»(75).

اعتماد المنطلق السياسي في مناقشة النصوص السردية سيؤدي بالناقد إلى إصدار أحكام تتراوح بين «الإشادة» و«الإدانة» (للخصوم)، وهي أحكام لا تخلو من الطابع السجالي أحياناً يتحول النقد من خلاله إلى أداة نضالية ضد الخصوم الطبقيين. فعبدالكريم غلاب يحرص على «جعل التعبير الأدبي متضمناً ومعبراً عن التفكير العقائدي، ولذلك نجده يطرح القضية كأزمة فردية يعاني منها أفراد، شأن نظرته الحزبية التي تخلو من التحليل العلمي للواقع ذي الارتكاز والأساس الطبقيين»(76).

وفي المقابل ينوه بمحمد إبراهيم بوعلو الذي تكتمل رؤيته القصصية من خلال مجموعته السقف «ويتجه تصاعدياً نحو فهم مؤطر تنظمه الرؤية الاجتماعية «المسيسة»، إنه يراهن بامكاناته التعبيرية كلية لتهيئ عمل فني، مسبوق.....»(77).

يتضح مما سبق أن المعالجة التاريخية تشكل محور الممارسة النقدية في كتاب أحمد المديني مع تنويعات على حساسيات نقدية اجتماعية وفنية. وهذا يجرنا إلى طرح السؤال الجوهري التالي: ما هي طبيعة النظام الذي كان الناقد يشتغل عليه في الاستدلال والبرهنة؟

إن الجواب عن هذا السؤال يتضح من خلال المبحث الرابع والأخير من الدراسة.

4. نظام الاستدلال:

إن المادة الأدبية تكون قبل «تنصيصها» عبارة عن وقائع مفردة، لكن مؤرخ الأدب يخضعها لمجموعة من الإجراءات التي تضفي عليها طابع النظام والاتساق. وهذا ما سنراه بشيء من التفصيل ونحن نقوم بتحديد نظام الاستدلال والبرهنة في كتاب أحمد المديني «فن القصة القصيرة بالمغرب». سنتتبع هذا النظام على مستويين: مستوى أساليب الاستدلال، ومستوى أساليب التفسير.

في المستوى الأول، ندرس النظام المنطقي الذي اعتمده الناقد في الاستدلال، أي من حيث الانتقال من قضية إلى أخرى أو بلغة المنطق الانتقال من المقدمة إلى النتيجة. نقول – في هذا الإطار – لقد اعتمد الناقد كثيراً على ما يسمى بقاعدة «القياس» Régle de syllogisme وهي من الاستدلالات المباشرة (عكس الاستدلالات

غير المباشرة، مثل الاستدلال الاستنباطي والاستدلال الاستقرائي)، وميزتها أن الانتقال فيها يكون من قضية إلى قضية بشكل مباشر دون اعتماد وسائط، أي من خلال تقدير الشيء بما يماثله[78]. يستلزم القياس وجود أصل؛ إن الأدب المشرقي - بشقيه الابداعي والنقدي - يمثل هنا المعيار والنموذج الذي نقيس عليه الفرع، المتمثل في الأدب المغربي. وسنحاول من خلال ما يلي تقديم أمثلة موضحة لهذه العلاقة التراتبية بين الأدبين

فعلى المستوى التنظيري يلاحظ أن الناقد يعطي لآراء النقاد المشارقة قيمة اعتبارية متميزة، والمادة النظرية المقدمة في هذا الإطار تشكل المرجعية الموجهة للبحث. وتصبح لاستشهادات هؤلاء النقاد سلطة خاصة: فقياساً على رأي بعض النقاد المشارقة (يحيى حقي ومحمود أمين العالم وغيرهما) الذين أكدوا حداثة الفن القصصي، ونفوا وجود علاقة بينه وبين أشكال السرد العربي القديم، فإن الناقد سيعتبر الفن القصصي في المغرب حديث النشأة أو لا علاقة له بفن المقامة، هذا رغم أن الناقد نفسه يشير إلى رأي عبدالله كنون المتمثل في كون بعض الكتاب المغاربة «اختاروا لإنتاجهم عنوان (مقامة) وفي ذلك دليل على اتجاههم نحو هذا الشكل القصصي للتعبير عن مشاعرهم وانطباعاتهم، فساروا في أسلوبهم على نهج أصحاب المقامات عن تنميق وتصنيع ومزج بين الشعر والنثر الفني»[79].

أما الأشكال السردية المؤسسة لفن القصة في المغرب فتتمثل في نظر الناقد في «المقامة القصصية» و«الصورة القصصية» تماماً كما هو الحال بالنسبة لفن القصة في مصر، استناداً إلى رأي الدكتور محمد شكري عياد[80]. وفيما يتعلق بتحديد «السر في تأخر ظهور الفن القصصي بالمغرب» يقف الناقد - في البداية - عند سبب أساس يتمثل في عدم وجود نماذج مشرقية جديرة الاقتداء يقول: «إن الأدب القصصي في المشرق، الذي يعد المصدر الأول والحاسم في نشأة القصة المغربية، لم يكن قد تحقق له النضج الكافي والمستوى الجيد القادر على الإيحاء والتأثر، والقمين بأن يصبح نموذجاً يحتذى»[81].

إن منهج التحليل لا يقوم هنا على استقراء الظواهر والقضايا الفنية للوصول - بعد ذلك - إلى التصورات العامة، بل يتم الاحتكام منذ البداية إلى مقاييس معيارية جاهزة، تم استخلاصها ضمن سياق أدبي خاص. هذه الطريقة في الاستدلال من شأنها أن تلغي الخصوصيات والفوارق المرتبطة بالظاهرة الأدبية في كل قطر عربي على حدة.

لسنا هنا بصدد الحديث عن الظاهرة من منظور تقويمي انتقادي، بل نتناولها من منظور تحليلي، وذلك في علاقتها بالبنية الثقافية والفكرية التي أنتجتها وكذا الرؤية المنهجية التي يشتغل عليها الخطاب، ذلك أن «فعل

إسناد صلاحية الاتباع إلى بعض النصوص دون أخرى لتصبح نصاً أو شرعة، هو فعل انتقائي واختياري، يخضع لأحكام المؤسسة الاجتماعية العامة، وغايتها، ونوع الرؤية العامة للعالم والوجود»[82].

لقد كان للتيارات الفكرية والأدبية والإيديولوجية النشطة بالمشرق صداها المسموع في المغرب منذ مطلع القرن العشرين. وهذه العلاقة يجب أن ينظر إليها من زاوية التفاوت التاريخي الذي طبع الاختلاف بين المنطقتين من ناحية الانتقال من عصر الانحطاط إلى النهضة، هذا التفاوت جعل عملية التأريخ للحاضر الأدبي المغربي تتحرك في اتجاه الماضي المشرقي. صحيح ظهر منذ الثلاثينات، من تجرأ على الدعوة إلى جعل الغرب (بدل الشرق) نموذجاً للاحتذاء. يقول أحدهم: «الوسيلة الأولية التي لا محيد عنها هي الثقافة الحديثة المستمدة من المدنية الغربية، والأدب الغربي، المملوء بثورة قيمة طريفة متنوعة، فلا مناص لنا من تكوين الحركة الأدبية المنتظرة [كذا] بخلاصة ما أنتجته أوروبا»[83]. لكن هذه الآراء شكلت حالات استثنائية وظل الشرق هو المرجع، هو الأصل الذي يقاس عليه الفرع، المتمثل هنا في الأدب المغربي. إضافة إلى هذا الإطار الثقافي العام يمكن مناقشة هذه الظاهرة في ضوء الهدف العام الذي كان الناقد يسعى إليه؛ لقد صرح في المقدمة المنهجية للكتاب أنه يهدف إلى تأصيل فن القصة القصيرة بالمغرب[84]. والتأصيل يحمل «مفهوم الأصل الذي تتولد عنه الفروع وترجع إليه وتحمل خواصه. وهو المعيار الذي يجب أن يقاس عليه كل فعل تال له، لأنه الأول أو اتخذ كذلك»[85].

لقد كان هم الناقد في مرحلة التأسيس يتمثل في تأصيل قاعدة لانطلاق الأمة إبداعياً ونقدياً، ومهما تنوعت الآراء في هذا الإطار فإنها كانت تصب في مجرى واحد وهو البحث عن أول الطريق. وذلك قصد قياس الأصل بالصورة، وإضافة الجزئي إلى الكلي.

بعد هذه الملاحظات التي قدمناها على مستوى ما سميناه بـ«الكفاية الاستدلالية» ننتقل الآن إلى الحديث عن المستوى الثاني في «نظام الاستدلال»، ونعنى به «الكفاية التفسيرية». إن الحديث عن الكفاية التفسيرية هنا هو حديث عن الميكانيزمات والوسائط التي يشتغل عليها الناقد في تفسيره للقضايا والظواهر، والفرق بينها وبين الكفاية الاستدلالية يتمثل في كون الأسلوب الاستدلالي ذي طابع صوري عام، أما التفسير فله علاقة بالا جراءات الجزئية التي يقوم بها الناقد.

من الأساليب التي كان يعتمد عليها الناقد في هذا الإطار أسلوب السرد، أي تقديم الأخبار في صورة أقرب إلى القالب الحكائي، وسبق أن أشرنا في حديثنا عن نظام الوصف إلى أن تحليل الناقد يتحول أحياناً إلى «حكي من الدرجة الثانية».

كما نجد الناقد يعتمد أحيانا على أسلوب المقارنة، مثل مقارنته بين «المقالة القصصية» و«الصورة القصصية»[86]، وكذا مقارنته بين «الصورة القصصية» و«القصة الفنية»[87]، كذا «صورة البطل» بين «الواقعية النقدية» والواقعية الجديدة»[88]... إلخ. لقد كان الهدف من هذه المقارنات بين النصوص السردية هو تأكيد المنحى التطوري، وذلك من خلال إبراز علاقة السابق باللاحق. لكن المقارنات كانت تتم – أحياناً – بين نصوص قصصية، كما هو الحال مع قصص قصيرة لعبد الكريم غلاب («الأرض حبيبتي» و«الطاوية» و«استرجعتها») وذلك بهدف تحديد «الخيط المشترك بينها، أو المادة الخام فيها» على حد تعبيره[89] كما قارن بين تجربتين لمحمد زفزاف: «الواقعية» و«الواقعية الجديدة».

من الأساليب الأخرى التي اعتمدها الناقد في التفسير أسلوب الافتراض (طرح فرضيات)، وقد اعتمده في مواطن عدة من الكتاب. نكتفي هنا بهذا المثال: في تحليله لما يسميه «الصورة القصصية التاريخية»، يلاحظ أن الكثير من النصوص السردية تجعل من المرأة القطب الذي تلتف حوله خيوط الأحداث، وفي تفسيره لهذه الظاهرة يطرح افتراضين إثنين:

«**الأول** [...] «أن الكتاب المغاربة لم تكن لهم الجرأة على معالجة الحوادث ذات الصبغة العاطفية، فكانوا يلوذون بالتاريخ ملاقين فيه مهرباً وخلاصاً من احتشام المجتمع وقيوده»[90].

«**الثاني** أن جعل عاطفة الحب محوراً، قد لا يكون بالضرورة طريقاً لالتماس ما أسلفناه، وإنما تساق هذه العلاقة بغية التشويق والإغراء لتتبع الحادثة التاريخية من أجل كسر الملل الذي يعتري القارئ غالباً، في تتبع السرد التاريخي المسئم»[91].

بقي الحديث في الأخير عن الأداة التي اعتمدها الناقد في الاستدلال والتفسير أي لغة الخطاب النقدي. الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها في هذا الإطار، تتعلق بهذا التماهي الذي نجده أحياناً بين لغة الناقد ولغة النصوص الإبداعية التي يشتغل عليها، وهو تماه يفضي أحياناً إلى الالتباس في تحديد مرجعية الكلام الذي نقرأه: هل هو كلام المبدع أم تعليق الناقد. ونقدم هنا نصاً – على سبيل المثال لا الحصر – لنوضح من خلاله هذه الملاحظة. يقول الناقد في دراسته لقصة «رواد المجهول» لـ «أحمد عبدالسلام البقالي»:

«قصة مدينة صغيرة بالتباساتها وأنماط حياتها التي تتخذ شكل قوس ووتد مشدود والسهم بينهما لما ينطلق، الآباء والتقنيين، والسلطة الاجتماعية، والأطفال، هم موضع الحصار والترويض. فهل هي قصة صراع بين جيلين، يرسم ويعمق خط تطور راسخ؟ يعسر

الجواب إذا عرفنا التفاصيل واندفعنا مع الكاتب نجوب الأزقة والساحات الصغيرة، حيث يتجمع الأطفال، فوق أسطح المنازل لممارسة شقاوتهم وخططهم العدوانية ضد الكبار، رغبة في التحدي وإثبات الذات في رعب وفزع وحجارة تتساقط على البيوت من كل جانب. لا تخرج امرأة، ولا يفتح دكان ولا يمشي أحد في طريقه آمناً. وإذا استهوتنا الجولة نصحب الكاتب إلى «المسيد» (الكُتاب القرآني) أو الزنزانة بالنسبة للمتعلمين، فننزع أحذيتنا، وندخل الكتاب، فنستقبل صورة الفقيه في إكبار، وخشبته في أقصى المكان، وفي جو فائض، ندخل وفي وعينا فكرة شاملة عن معنى الفقيه، ووضعه ونظرته إلى العالم من حوله»[92].

إن وصف النص القصصي يتحول هنا إلى حكي من الدرجة الثانية، أو إبداع ثان يحاكي فيه الناقد العمل الأدبي الأصلي. ولا شك في أن الاهتمامات المزدوجة لأحمد المديني، بين الإبداع والنقد، كان لها أثر في طبيعة اللغة التي يعتمدها في الوصف[93].

تبدو لغة الناقد، من خلال النص السابق، أقرب إلى ما يسمى بـ«النقد الإبداعي». وهو ما وصف – بشكل متحامل – من طرف «رينيه ويليك» و «أوستين وارين» بأنه «عملية نسخ لا حاجة إليها – أو على الأقل – ترجمة عمل فني إلى آخر، يكون في العادة أدنى»[94].

وأعتقد أن مثل هذا الأسلوب غير مناسب في الممارسة النقدية، لأن هناك فرقاً بين الخطاب الإبداعي، والخطاب النقدي؛ فالنوع الأول تطغى عليه «الوظيفة الإنشائية» Fonction Poétique بتعبير «جاكبسون»، ومن ثم يكون هناك اهتمام بتحقيق أدبية النص. في حين يفترض في الخطاب النقدي التركيز على الوظيفة المرجعية[95] xcviifonction référentielle. اللغة هنا ذات طبيعة إخبارية واصفة، لذلك فإن الخطاب النقدي، يكون هنا أقرب إلى الخطاب العلمي، وهذا ما جعل الناقد الفرنسي «رولان بارت» يركز على العلاقة القائمة بين الممارسة النقدية وعلم المنطق[96]. كما نجد بارت نفسه، يميز بين النشاط الإبداعي، والنشاط النقدي، باعتباره عملية تحليلية. يقول:

«يتحدث الروائي أو الشاعر عن أشياء وظواهر، سواء كانت خيالية أو حقيقية [...] إن العالم موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب. أما هدف النقد فمختلف جداً، فهو لا يتعامل مع العالم بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، فهو خطاب على خطاب، لغة ثانية، أو ما بعد اللغة على حد تعبير علماء المنطق»[97].

نقف الآن عند جانب له علاقة بلغة الخطاب؛ يتعلق الأمر بالمصطلح. وذلك من أجل تقويم الأداة الاصطلاحية للناقد من حيث الدقة في الاختيار والتعريف بالمصطلح ومرجعيته

وعلاقته بالمنهج... إلى غير ذلك من القضايا التي أشرنا إليها في تقديمنا للمنهج الذي سنعتمده في دراسة النصوص النقدية:

أول ما يمكن الإشارة إليه - في هذا الإطار - هو عدم وجود دقة وضبط في استعمال المصطلح، وقد سبق أن أشرنا في موضع سابق من البحث إلى استعمال الناقد لمصطلحات «أقصوصة» و«قصة قصيرة» و«قصة» على معنى واحد، مع أن هناك اختلافاً في مدلولاتها الاصطلاحية... وبإمكاننا تقديم أمثلة لتأكيد وجود اضطراب في اختيار المصطلحات: ففي حديثه عن مجموعة «قصص من الغرب» وقف الناقد عند ما سماه «الظاهرة الفلكلورية» ويعني به «دراسة المأثورات غير المدونة للشعب كما تبدو في القصص الشعبي والعادات والمعتقدات والسحر والطقوس»(98).

يبدو من خلال هذا التحديد أن المصطلح الأنسب هنا هو «الظاهرة الاثنوغرافية»، خاصة وأن الناقد قد استعمل كلمة «دراسة...»، ونعرف بأن الأثنوغرافيا: Ethnographie (هي علم الأجناس البشرية)، وقد ظهر المصطلح أساسا في حقل العلوم الاجتماعية، وهو علم يعنى بدراسة الشعوب البدائية باعتبارها تمثل طفولة المجتمع الحديث... ثم تواتر استعماله في النقد الأدبي(99).

يمكن الوقوف أيضاً عند الأداة الاصطلاحية التي اعتمدها الناقد لتعيين الأشكال الأولى التي ظهر عليها فن القصة بالمغرب، وتتمثل في «المقالة القصصية الرومانسية»، «المقالة القصصية الاجتماعية»، «الصورة القصصية التاريخية»، «الصورة القصصية الاجتماعية» و«الصورة القصصية النضالية»... ولا شك في أن هذه الصيغ تثير نوعاً من اللبس، وذلك بسبب هذا الجمع بين كلمات ذات حمولات مرجعية مختلفة، بل ومتنافرة أحيانا بين: (النثر والسرد)، (الشعر والسرد)، (الشكل والمضمون).... إلخ.

وأعتقد بأنه كان على الناقد - من باب الخضوع لمعيار التوحيد الاصطلاحي- أن يستعمل الأدوات الاصطلاحية التي تواضع النقاد على استعمالها للتعبير عن الأشكال السردية التأسيسية في الأدب العربي، أذكر منها على الخصوص مصطلحي «الأحدوثة» و«الحكاية». هذان الشكلان قد يختلفان عما سماه الناقد «المقالة القصصية» و«الصورة القصصية» في بعض الخصائص النوعية، لكن تبقى مع ذلك القواسم المشتركة بينهما كثيرة، متمثلة أساساً في البساطة و النمطية والغرائبية»(100)... إلخ.

أقف في الأخير عند الجوانب المتصلة بتعريف المصطلح، الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها في هذا الإطار، هي أنه ليست هناك تعريفات بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، هناك تحديدات تندرج في إطار ما يصطلح

عليه بـ «التعريفات التكوينية» و«هي التعريفات التي تربط الشيء المعني بماض أو بأصل أو بتاريخ، فهي تفسر الشيء بنشأته وحدوثه، وتصف كيفية تكونه، وكيف يصير، وكيف يتغير»[101]. والأمثلة على هذا النوع من التعريفات عديدة؛ فتحت عنوان «المقالة القصصية» يتحدث الناقد عن ظهور المقالة في المشرق العربي ثم في المغرب، وأهم الرواد الذين كتبوا في هذا الفن إلى أن يصل إلى تحديد أهم الأسباب التي أدت إلى ظهور المقالة القصصية في الأدب المغربي الحديث. ومع ذلك فإن هذا الحديث الذي يمتد في حوالي أربع صفحات[102] لا يسعفنا في تكوين تصور دقيق وإجرائي حول مفهوم «المقالة القصصية».

يطغى هذا النوع من التعريفات على معظم فصول مادة الكتاب، ولعله يستقيم مع الرؤية المنهجية التاريخية المعتمدة في التحليل. الملاحظ أيضا أن الناقد يهمل تعريف المصطلحات التقنية التي يشتغل عليها مثل الشخصية، السرد والوصف.... إلخ.

ولعل الناقد لا يرى فائدة في التعريف بها، على اعتبار أنها مصطلحات غنية عن التعريف، أو «بديهية» أشير هنا إلى أن الخطاب النقدي التقليدي كان يهمل التعريف بالمفاهيم التي يشتغل عليها بدعوى أن لها معنى ثابتاً وأزلياً. وهذا ما تحدث عنه رولان بارت بطريقة انتقادية بقوله: «إن عدم التساؤل عن كيان الأدب يعني فكرة مفادها أن هذا الكيان أزلي وثابت، أو إذا شئنا بديهي وبإيجاز إن الأدب غني عن التعريف [...] إن رفض هذا التساؤل يعني أيضا الإجابة عنه، لأن فيه إقرارا بفكرة الحس المشترك التقليدية»[103].

هناك تعريفات أخرى لا يستحضر فيها الناقد المعطيات التكوينية للظاهرة، لكنها تعريفات انشائية لا تستجيب لقواعد التعريف التي وضعها علماء المنطق. فمثلاً، يعرف الناقد المقالة القصصية بقوله: «نعني بها الأقصوصة التي تقترب في سماتها وبنائها من المقالة النثرية المعروفة، أكثر مما تحفل بمميزات الفن القصصي الصحيح»[104].

إن هذا التعريف لا يعبر عن ما هوية المقالة القصصية؛ ذلك أن من شروط التعريف الصحيح ألا يظهر فيه «المعرف» وإلا أصبح تعريفاً دائرياً. وهذا ما حصل للناقد فقد عرف «المقالة القصصية» بـ «المقالة» و«القصة»، مع أنها من مكونات المعرف نفسه. إن مثل هذا التعريف موجه لأناس يفترض ضمنياً أنهم يعرفونه من قبل . ولذلك فإن التعريف لا يضيف جديداً، وهذا هو سر التعبير بـ «... المقالة النثرية المعروفة» و«...الفن القصصي الصحيح». وهما تعبيران يحيلان على «فكرة الحس المشترك التقليدية»[105]. كما تحدث عنها رولان بارت؛ بمعنى أن الناقد لم يكن

معنيا بالتدقيق في مفاهيم المصطلحات على اعتبار أن لها كياناً ثابتاً وبدهياً.

لقد كان الهدف من هذا البحث هو تسليط الضوء على المقاربة التاريخية للفن القصصي في النقد المغربي الحديث، ولتحقيق هذا الهدف لم نعمد إلى تجميع مختلف الدراسات التاريخية التي كتبت حول فن القصة في النقد المغربي الحديث، وإنما اخترنا نموذجاً نقدياً حاولنا تحليله، في بنياته ومكوناته وأطره المرجعية. وقد خلصنا من خلال عملية التحليل إلى استنتاجات نقدمها بالطريقة التالية:

- على المستوى المنهجي، ينفتح الخطاب على حساسيات نقدية متباينة في مرجعياتها النظرية والإجرائية، وتبقى الرؤية التاريخية - مع ذلك - هي المهيمنة.
- على مستوى بنية الخطاب، تخضع المادة المقدمة لمبدأين: «التنظيم الزمني التعاقبي» الذي يقضي بتناول الظاهرة المدروسة في تحولها وانفتاحها على الزمن. «التحقيب» الذي يسمح بالتركيز على حقب تمثل شكلا من أشكال الثبات داخل حركة التطور.
- على مستوى المتن، تتشعب النصوص التي يشتغل عليها الناقد التاريخي، مما يطرح صعوبات كثيرة، من حيث القدرة على التحكم والسيطرة على هذا المتن.
- على مستوى الممارسة النقدية، يهيمن أسلوب تلخيص الأحداث على الخطاب، مع إهمال واضح للجوانب التقنية والفنية للنص القصصي (السرد، الوصف، الزمان، والمكان.... إلخ).
- يهيمن «القياس» - بما يعنيه من إعادة فرع إلى أصل على البنية الحجاجية والاستدلالية للخطاب.

الهوامش

1) انظر على سبيل المثال:

- د. حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب، رؤية جديدة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص: 5.

- د. حسين الواد، في تأريخ الأدب، مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت ط2، 1993، ص: 310.

*) الكتاب في الأصل رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، وقد تمت مناقشتها سنة 1975 بجامعة محمد بن عبدالله بفاس. وقد صدرت - بعد ذلك - عن دار العودة، بيروت، ب ت.

**) لقد اعتمدت على هذه المنهجية في الأطروحة التي حضرتها لنيل دكتوراه الدولة في موضوع «النقد السردي في المغرب: المرجعية والخطاب»، جامعة محمد الأول بوجدة، الموسم الجامعي 2002-2003.

2) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطور والاتجاهات. ص: 9.

3) أحمد اليبوري، فن القصيرة في المغرب (1966 -1914)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس، الموسم الجامعي 1967.

4) د. عبدالمحسن طه بدر، الرؤية والأداة (نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985، ص: 10.

5) نفسه، ص: 10.

6) د. سمير حجازي، المناهج المعاصرة للدارسات الأدبية، دراسة نقدية لإشكالية المناهج، شركة الطبع والنشر. 1983ص: 109- 110.

7) أحمد المديني فن القصة القصيرة بالمغرب ص: 471.

8) د. سمير حجازي، المناهج المعاصرة للدراسات الأدبية. ص: 108.

9) نفسه، ص: 9.

10) د. عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938) دار المعارف، ط: 2، 1968. ص: 10.

11) أحمد المديني فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 9.

12) جورج طرابيشي، الأدب من الداخل. دار الطليعة، بيروت. ط 2: 1981. ص: 8.

13) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 10.

14) آلان دوجلاس، المؤرخ والنص والناقد الأدبي، مجلة فصول، م ج: 4، عدد: 1. 1983، ص: 96.

15) رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسسة العروية للدراسات والنشر، 1987، ص: 46.

16) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 85.

17) نفسه، ص: 35.

18) نفسه ، ص: 259.

19) نفسه، ص: 7.

20) نفسه، ص: 7-8.

21) انظر اللائحة في ص: 484-485.

22) نفسه، ص: 10.

23) انظر - على سبيل المثال - ما قاله عن قصة «كارمين أو شهيدة الغرام» لمحمد الضرباني، ص: 97.

24) هذا مع العلم بأن النص قد نشر فعلا ضمن مجموعة قصصية تحت عنوان «قصص من المغرب»، لكن مع ذلك فإن هذا النص هو أقرب إلى نص روائي، سواء إذا اعتمدنا مقياس الحجم، أو مقياس البناء الحكائي. انظر: أحمد عبدالسلام البقالي، قصص من المغرب، المطبعة العالمية ، القاهرة (دون تاريخ النشر).

25) هذا ليس معناه أننا نعتبر الحجم هو المقياس الوحيد لتحديد الفروق النوعية بين القصة القصيرة والرواية، لكن المجال لا يتسع في هذا الموضع لتحليل جميع عناصر الاختلاف، للمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى:

فكتور تشكلوفسكي، بنية الرواية وبنية القصة القصيرة. تر: سيزا قاسم. مجلة فصول المصرية. مج:2 عدد 4. 1982.

26) هذا النص نشر هو الآخر ضمن مجموعة قصصية تتضمن بعض النصوص التاريخية للكاتب، لكن مع ذلك فإن نص «شقراء الريف» في الحقيقة نص روائي. انظر:

عبد العزيز بن عبدالله، شقراء الريف، دار النجاح، بيروت 1973.

27) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 32.

28) نقلاً عن كاظم سعيد، فن كتابة الأقصوصة. الموسوعة الصغيرة عدد 16 دار الجاحظ، بغداد 1978 ص: 55.

29) O. Ducrot, T.Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du language. Seuil, page 188.

30) في الصفحة 136 مثلاً يتناول الناقد النصوص القصصية التالية: الجاسوسة المقنعة-غادة أصيلا-عذراء ألميريا... وهي نصوص قصصية لـ «عبدالعزيز بن عبدالله».

31) نفسه، ص: 373.

32) نفسه، ص: 474.

33) نصادف هذه الأحكام في مواضع كثيرة من الكتاب. يمكن رجوع -على سبيل المثال لا الحصر - إلى الصفحات التالية: 193- 194- 117 -128.

34) نفسه، ص: 476.

35) نفسه، ص: 258.

36) انظر في هذا الصدد:

- فلاديمير بروب، مرفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط 1، 1986.

- مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية. ط 1، 1982.

37) لانسون، منهج البحث في الأدب واللغة (مرجع مذكور) ص: 412.

38) نفسه، ص: 467-468.

39) للمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة، يمكن الرجوع إلى الكتب التالية:

- T.Todorov, les catégories du récit, in l'analyse structural du récit, communication 8 , ed seuil, p : 138
- R. Barthes, S/Z, ed seuil , p : 74.
- Michel Zerrafa, personne et personnage, ed Klinckeick 1971.

40) نفسه، ص: 102.

41) أحمد ابراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر (مرجع مذكور) ص: 78.

42) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 110 -166 -282 -367.

43) م. فورستر، حبكة الرواية، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث. تر: هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق 1966. ص: 129.

44) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 371.

45) نفسه، ص: 422.

46) نفسه، ص: 168.

47) نفسه، ص: 324. قارن هذا الكلام بما أورده «تودوروف» في تعريفه لهذه التقنية بقوله:

«حين نقرأ عملا أدبيا تخييليا، لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكاً مباشراً، في نفس الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضاً، وإن بكيفية مختلفة، الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها» انظر:

T.Todorov, les catégories du récit , in - L'analyse structurale du récit, points, seuil, 1977

48) أحمد المديني، فن القصة القصيرة في المغرب. ص: 324.

49) نفسه، ص: 168.

50) نفسه، ص 17.

51) نفسه، ص: 19.

52) نفسه، ص: 20.

53) نفسه، ص: 21.

54) نفسه، ص: 23.

55) نفسه.

56) نفسه، ص: 475.

57) انظر الصفحات التالية: 149 -189 -241 -305.

58) مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1982، ص: 101-104.

59) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص:42 إلى 48.

60) نفسه، ص: 78.

61) نفسه، ص: 133.

62) نفسه، ص: 90-91.

63) نفسه، ص: 375 وما بعدها.

64) نفسه، ص: 168 وما بعدها.

65) انظر أمثلة على ذلك في الصفحات التالية: 376- 106 -195 -202 -210.

66) نفسه، ص: 195-196.

67) نفسه، ص: 388.

68) نفسه، ص: 329 وما بعدها.

69) نفسه، ص: 329 وما بعدها.

70) نفسه، ص: 265 وما بعدها.

71) لانسون: منهج البحث في تاريخ الأدب، ص: 43.

72) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص: 163.

73) نفسه، ص: 184.

74) نفسه، ص: 57.

75) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص: 325.

76) نفسه، ص: 219.

77) نفسه، ص: 277.

78) محمد أحمد مصطفى السرياقوسي، التعريف بالمنطق الصوري. دار الثقافة للطباعة والنشر، 1980 ص: 291 وما بعدها .

79) فن القصة القصيرة بالمغرب.ص: 71.

80) نفسه، ص: 128-129.

81) نفسه، ص: 55.

82) أحمد بوحسن، التقليد وتاريخ الأدب العربي، مقال ضمن كتاب : التحقيب (التقليد – القصيعة – السيرورة) منشوارت كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة: ندوات ومناظرات، رقم: 81، ص: 73.

83) أحمد بن حسين النجار، جريدة التقدم في 21 ديسمبر 1938. نقلاً عن عبدالجليل ناظم، نقد الشعر في المغرب الحديث توبقال للنشر. ط 1 ، 1982، ص: 100.

84) اذكر مرة أخرى بأن كتاب «فن القصة القصيرة بالمغرب» هو في الأصل رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، وقد نوقشت سنة 1975.

85) أحمد بوحسن. التقليد وتاريخ الأدب العربي ص: 70.

86) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص 35.

87) نفسه، ص: 129.

88) ص: 343 وما بعدها .

89) نفسه، ص: 326.

90) نفسه ص: 336- 358.

91) نفسه، ص: 142.

92) نفسه، ص: 162.

93) صدر لأحمد المديني العديد من الأعمال السردية نذكر منها:

- العنف في الدماغ (مجموعة قصصية)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1971.

- سفر الإنشاء والتدمير (مجموعة قصصية)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1977.

- زمن بين الولادة والحلم (رواية)، دار النشر المغربية، البيضاء، 1976.

- وردة للوقت المغربي (رواية)، دار الكلمة، بيروت، 1981.

- مدينة براقش (رواية)، منشورات الرابطة، البيضاء، 1998.

94) رينيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، محيى الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987.

95) R. Jakobson, Essais de linguistique générale, Ed minuit, p : 13

96) يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى:

Svend Erik Larsen, Sémiologie Littéraire, Traduit par Francoise Arndt 1984, p : 18

97) R. Barthes, Qu'est ce que la critique, In Essais critiques Paris, P : 225

98) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب ص 169.

99) بالنسبة للدراسات النقدية المغربية يمكن الرجوع على سبيل المثال إلى:

– عبد الكبير الخطيبي. الرواية المغربية تر:م محمد برادة، عدد 2، الرباط 1971 ص: 51.

100) للمزيد من التفاصيل حول المكونات البنائية والتشكيلية لهذه الأشكال السردية يمكن الرجوع إلى:

– محمد فهمي عبداللطيف، الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، سلسلة كتابك. دار المعارف، مصر 1979.

– نبيلة ابراهيم، البدايات الأولى للتأليف القصصي. مجلة الأقلام العراقية عدد: 8 – لسنة: 1977.

101) محمد أحمد مصطفى السرياقوسي، التعريف بالمنطق الصوري (مرجع مذكور) ص : 107.

102) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، من ص 77 إلى ص 80.

103) R. Barthes, Essais critiques, Paris, ed seuil, points 1981, P: 247.

104) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب. ص: 85.

105) محمد أحمد السريا قوسي،التعريف بالمنطق الصوري ص 112.

* * *

كيف تقرأ الرواية ذاتها؟ نظر في الحكاية الواصفة

أحمد السماوي

1 - تمهيد:

شهدت الرواية في تاريخها تطوراً من الرواية المسماة «تقليدية» وهي التي تضفي على العالم معنى ومنطقاً خارجيين إلى «الرواية الجديدة» التي سعت إلى تقديم عالم روائي متشظ. ومنهما إلى رواية ما بعد الحداثة، تلك التي تسميها باتريسا وُووْ PAtricia Waugh «ما وراء التخييل» Meta-fiction[1] وحدتها بالحكاية «التي تتوفر في الآن نفسه على عالم تخييلي وعلى إفادات بكيفية إبداعه»[2]. ومادام الإبداع السردي روائياً كان أو أقصوصياً، مهما تتمتن صلته بالواقع، تخييلاً محضاً، فقد جاء «ما وراء التخييل» «ليفسح المجال للوعي الذاتي لدى الكاتب ليتدخل في بناء النص السردي. و«التخييل» - كما يعرفه عبدالقاهر الجرجاني - هو أن يثبت الشاعر (وههنا السارد) أمراً غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[3].

وقد انخرطت الرواية العربية في بنية الرواية العالمية هذه لا عن تقليد بل مثاقفة. وقد انتبه سعيد يقطين منذ 1985 إلى حضور «الخطاب على الخطاب» في النصوص السردية المغربية؛ وعاد إلى تعميق

النظر في القضية اعتماداً على تنظير باتريسيا وُووْ، فكتب في 1993 مقالة عما اصطلح عليه بـ «الميتاروائي» في روايات ست مغربية، مشيراً في الأثناء، إلى أن التجربة الروائية العربية قد وظّفت هذه البنية كما هو الحال لدى يوسف القعيد[4].

ولقد أسهمت الرواية المغربية العربية، في هذه البنية سواء عند الميلودي شغموم في «عين الفرس»[5] أو إبراهيم الدرغوثي في «الدراويش يعودون إلى المنفى»[6] أو حسن بن عثمان في «بروموسبور»[7]. وسأركز بحثي على روايتي شغموم وابن عثمان السابقتي الذكر.

والكلام على «ما وراء التخييل» أو على ما سأصطلح عليه بـ «الحكاية الواصفة» Métarécit لدى حسن بن عثمان يفرض نفسه. فالقارئ لا يمكن أن تفوته هذه الظاهرة لهيمنة حضورها في نص ابن عثمان السردي منذ الصفحة الخامسة من الرواية[8]. أما شغموم فتشي صفحات روايته العشر الأولى بمثل هذه البنية. وقد قدّ ابن عثمان لغة واصفة Métalangage للتعبير عن هذه الحكاية الواصفة. فسمّاها الهامش والنص والتقرير[9]. أما شغموم فلئن لم يطلق عليها تسمية بعينها، فقد كان بها واعياً، وأفسح لها المجال كي تُعد هي نفسها لغة واصفة للحكاية، فإذا هي الوقائع والقصة والحكي والحكاية والتاريخ والخرافة[10]. وعندما تكون الحكاية هامشاً أو نصاً أو تقريراً، تعكس وعياً ذاتياً بفعل الحكاية ذاته. فكيف ترد الحكاية الواصفة في نصي ابن عثمان وشغموم السرديين، وما الوظيفة التي تلعبها فيهما؟

2 - الحكاية الواصفة عامة وخاصة:

أول ما يلفت الانتباه بخصوص هذه الحكاية الواصفة موقعها من النص. فقد جاءت في «بروموسبور» منبثة في كل جانب من جوانبها. وعندما ننظر في فاتحتها نستطلعها طِلع الرواية تفاجئنا العتبة بما تلعبه من دور مزدوج. فهي توجّه القراءة وتفتح آفاق انتظار ربما تتحقق وربما تخيب؛ وهي تحدد غاية القص وتُشرع أبواباً للجدل أو بالأحرى للمماحكة عندما يتهم السارد/ الكاتب دور النشر بالتزييف والغش، في حين يرى في نفسه الحق والصرامة[11]. وقد يبدو الدخول في هذه المماحكة مجانياً، لكن ربطه بالتصدير المأخوذ عن ابن أبي الضياف الذي يشير إلى تقدم الغرب عنا نحن العرب أحقاباً، وعن المتنبي الذي يشيد بالقول يبلغ مداه ولا يُقطع قبل الأوان، من شأنه التهوين من هذه المحاكاة. فالمقصد من القصد - متى كان صادقاً ممتعاً - الإسهام في البناء؛ ولا إسهام في البناء دون إفساح المجال للقول يبلغ مداه؛ أما لجمه واتهام صاحبه بالقصور وبث الفتنة فمما يحول دونه.

وإذا اعتبرنا الفاتحة مما لا يدخل تحت

طائلة الحكاية الواصفة باعتبارها مجرد إعلان عما عساه أن يكون، فإن تطابق المفترض فيها مع المتحقق في درج الرواية يسمح بإدخالها ضمن الحكاية الواصفة. فما بدا من الكاتب في الفاتحة من مماحكة أعلن عنه السارد وهو يتحدث عن سيسي الكاتب عندما أخبر أنه محب لأكل الرؤوس[12]. ومثل هذا الكلام من السارد على سيسي الكاتب يجعل اختلاف سيسي عن الكاتب «الملموس» أمراً ممكناً. إلا أن حذق لعبة التمويه هو الذي يوقع المسرود له في الملبس. فسيسي بما هو شخصية لها دور فاعلي وآخر تمثيلي فضلاً عما لها من هوية مخصوصة، يختلف عن السارد بما هو شخصية واصلة دورها الكلام فحسب. فمن منها يتكلم بلسان الكاتب الملموس؟ أتكون الشخصيتان انشطاراً لشخصية واحدة هي السارد/ الفاعل أي ذاك الذي يستعمل ضمير المتكلم، وتكون حكايته حكاية قصته هو الخاصة؟

وهكذا، إذاً، تنشأ الحكاية الواصفة عندما يتوفر متن عليه تشتغل[13] أو هي تعلن عن نفسها قبل أن يتوفر هذا المتن في مستوى الحكاية، وإن كان في مستوى القصة جاهزاً؛ من ذلك أن الفصل الثاني من رواية سيسي الكاتب قد تسلّمه عباس بعدُ للقيام بطباعته، ولا السارد ولا المسرود له بعارفين فحواه[14]. وفي «عين الفرس» تتنازع الحكاية الواصفة طريقتان: التقويم المسبق للأحداث ولمّا يعلم المسرود له بما حدث، والتقويم اللاحق للأحداث عندما تقدم الحكاية الواصفة قراءتها المخصوصة. وقد تفعل ذلك في نوع من التوازي وبشكل متواقت. وقد يفصل بين الحكاية والحكاية الواصفة فضاء نصي كبير؛ من ذلك أن «زبالة مع الآخرين» الوارد ذكرها منذ لقاء عباس مع الإمام سعدون في الفصل الثاني من «بروموسبور» (ص 62) لم يقع التعقيب عليها في الحكاية الواصفة إلا في ص 117. وقد يُتصور أن «الذيل والتكملة» في «عين الفرس» هما مولد الحكاية الواصفة؛ لكن بقدر ما يصح ذلك ظاهراً تسعى الحكاية الواصفة إلى التبرؤ منه، والرجوع إلى الحكاية تؤكد بهما انخراطها فيها. ورغم ذلك، فإن امتداد الحكاية الواصفة هذه على مدى خمس عشرة صفحة لا يجعل من الهين على المتقبل التصديق بما تدعيه الحكاية الواصفة. فبين جري المتكلم في الحكاية وراء السرد، وجريه في الحكاية الواصفة وراء الكلام المجرّد فرق يلمسه المسرود له للوهلة الأولى. لكن المتكلم، توكيداً منه لتماهيه في الحالين لايفتأ يدفع عن نفسه تهمة التفلسف (ص 54 وص 76)[15].

وورود هذه الحكايات الواصفة، في مثل هذه المواقع، يعطيها صفة «الحكاية الواصفة العامة» وتأتي هذه الحكاية عادة على صورة بنية نصية أصلية تركيبياً[16]. فكيف تتجلى مثل هذه الحكاية في النصين السرديين لابن عثمان وشغموم؟

إن الحكاية الواصفة باعتبارها وعياً ذاتياً بفعل الحكاية، تمثل نقلة نوعية في طبيعة البنية السردية. فهي فرصة للتحول من السرد الذي هو السمة المميزة للحكاية إلى المقال الذي يختلف شكلاً ومحتوى عن الخطاب السردي. وتتوفر هذه البنية على تقويم للحكاية كأن تراجع الأدوار التي أوكلتها لبعض الشخصيات[17] أو تفكر فيما عسى أن يكون عليه التطور اللاحق للأحداث[18]. والحكاية الواصفة، مع هذا وذاك، تلقي أحكاماً على الحكاية – كأن تراها غريبة[19] أو تحدد المقصد منها أو هكذا به توهم. وقد تعقّب على الحكاية فتؤكد بعدها اللامعقول[20]. ويصل الأمر بالذات المتكلِّمة أحياناً إلى تقويم تحليلها كأن ترى أن ما تقدمه ليس سوى علامات، إرادة تبحث عن ذاتها خصوصاً إذا أصبحت الحدود بين الواقع واللاواقع أو المعقول واللامعقول خفية غير ملموسة[21]. وإذا الحكاية، بهذا، قد قرأتها الحكاية الواصفة سلفاً ولم تترك للمسرود له إمكان قول[22]. غير أنها سرعان ما تستدرك لتلح على إحكام التمويه[23].

ولا تقتصر الحكاية الواصفة على مناقشة الحكاية أو تحليلها وإنما تتعدى ذلك إلى اعتبارها مرجعاً تمتح منه أو واقعاً تحيل عليه. وهو ما يعني تبادل أدوار بينها وبين الحكاية. فالمفروض في الحكاية أن يتكلم السارد/ الكاتب على الشخصيات التخييلية التي يبئرها؛ أما أن تصبح الشخصية التخييلية هي التي تتكلم على الكاتب فذلك مدعاة إلى الدهشة والمساءلة[24]. وهذا الخطاب على الخطاب لا يتغيا تعقيباً على ما سبق من حكاية، إنما هو توسعة لها وتضخيم. وبذلك يكون «حكاية واصفة خاصة»[25].

وأهم ما يوضّح طبيعة الحكاية الواصفة هذه هو ما يحصل فيها من أثر ممارسة الحكاية عليها، أو ما تؤثر هي به على الحكاية فتعدّل سيرها. من ذلك التحول الفجئي من رفض الإمام السلفة إلى القبول بها[26]. ومن ذلك أيضاً تهرب السارد من التعديل المطلوب في الأحداث بجعله الشخصية ترتاح إلى الاختيار الذي انتقدته لديه سابقاً[27]. كل ذلك يبرهن على نوع من الجدل بين سارد الحكاية وسارد الحكاية الواصفة.

ولشدة تلبّس الحكاية الواصفة بالنص، غلب حضورها في درجات ثلاث من فعل الحكاية: الأولى عند الحكاية المتضمِّنة، والثانية عند الحكاية المتضمَّنة، والأخيرة عند الحكاية الواصفة. فـ «زبالة مع الآخرين»، وهي أقصوصة سبق لسيسي الكاتب أن نشرها، إذ ترد في حكاية «بروموسبور»، تكون حكاية متضمَّنة؛ والحكاية التي أطّرتها هي «بروموسبور» المتضمِّنة؛ ولهذه حكاية واصفة تتكلم عليها. وقد اتخذت الحكاية المتضمَّنة، الأقصوصة تلك، هي نفسها، بنية تضمّن.

فهناك السارد فيما يرويه الكاتب يستعمل ضمير المتكلم مفرداً كان أو جمعاً؛ وهناك السارد الداخلي وهو «الكاتب من بلدنا». وهناك أخيراً السارد الماوراء قصصي، وهو سجين المرات الثلاث. وبناء التدرج هذا يحد الحكاية الواصفة بالسلب إذ هي مراتب ثلاث تتقلص طرداً، وبالإيجاب إذ هي أيضاً مراتب ثلاث تنمو طرداً: حكاية دنيا، فحكاية، فحكاية واصفة.

والغريب أن مثل هذه البنية تحضر بقوة في «عين الفرس». فالحاكي فيها هو مؤنس الأميرال. ولا نعرف أن اسمه محمد بن شهرزاد الأعور إلا بعد لأي. وهو اسم لا يخلو من دلالة. فهو يذكّر بمحمد النقّال الذي دعى عليه المرات المتعددة، وبشهرزاد التي تسكت عند انبلاج الفجر وتحكي حفاظاً على نفسها من القتل، وبالعور الذي هو سمة للفرس الذي لا يملك إلا عيناً واحدة. إن هذا الحاكي ينقل عن محمد النقّال، وهذا يروي عن المهدي السلوقي الذي أخذ الحكاية عن مبارك بوركبة. ولم يكن هذا ليبتدع القصة ولا ليحضر وقائعها، وإنما هو سمعها عن صديق له. وهذا بدوره رواها عن صديق له. وبناء التدرج هذا، لئن لم يشبه ما ورد عليه في «برومسبور»، لافت للانتباه لأن فيه توكيداً مفاده أن الحكاية ما هي إلا نصوص تُتناقل. ولكن حاك إضافته المخصوصة. وفي تحول الرواية من مرتبة إلى أخرى ما يضفي عليها طابعاً حركياً، ويؤكد كونها لم تكتمل وإنما هي بصدد الاكتمال.

وانتماء الحكاية الواصفة إلى لغة النقد، وهو خطاب على الخطاب، لا يعني أنها تخلو من بعد سردي هو خصيصة الحكاية، رغم الإصرار على علاقة الانفصال القائمة بينها حكاية واصفة وبين سابقتها حكاية. فإلحاح الحكاية على أن سيسي الكاتب الذي يكتب رواية عن «برومسبور» ليس سوى شخصية تخييلية لا تربطه بالسارد، لسان حال حسن بن عثمان، الكاتب، أي صلة، لا يجد من لدن المسرود له أذناً صاغية. فهو مقتنع بأن لعبة الانفصال/ الاتصال ضرورية لإحكام التمويه؛ وهو ما يجعل بنية «الحكاية الواصفة الخاصة» جزءاً لا يتجزأ من بنية النص السردي في كليته.

والأمر نفسه في «عين الفرس». ففيها يبدو المتلفظ واعياً بأن صنيعه ليس السرد بقدر ما هو التحليل والمقارنة. وهذان معاً، من قبيل النثر العملي إن لم يكن العلمي وليسا من النثر الفني حيث درجة الأدبية رفيعة. وهو ما يؤكد أن «الذيل والتكملة» اللذين يوهمان بأن هناك تحولاً في طبيعة المتلفظ سرعان ما يتبدد لأن الحكاية، في هذا القسم الثاني من الرواية تتواصل إذ فيها يعيش السارد/ الفاعل محمد بن شهرزاد الأعور في مدينة «عين الفرس» ويعينه الأهالي بالشهادة له زوراً، إذ ادعوا أنه أخو الطاهر

المعزة ولذلك يحق له سكنى بيت الطاهر بعد غيابه وزوجته؛ وفيها يعرض عليه الرعدة دكانه. ولكن السارد/ الفاعل يصر على العيش على السمك والأعشاب البرية. وفيها يستعطف أهالي المدينة البحر علّه يعيد الهالكين، وتقدم الفتيات في سن الزواج للبحر قرابين حتى إذا نجا الشبان كانوا لهن أزواجاً. وفيها أيضاً تدعو إحدى الفتيات محمداً هذا إلى مساعدتها على استخراج حميد ولد العوجة من البحر.

المهم في كل هذا توكيد عدم انفصال الحكاية عن الحكاية الواصفة، وتلبسهما بعضهما ببعض.

وبهذا تقيم هذه الحكاية الواصفة عامة أو خاصة، بحسب الموقع الذي ترد فيه الحكاية، وبحسب اهتمامها بمقاطع فيها مطولة أو بجزئيات تفصيلية، تقيم نوعاً من الجدل الدائم بين السارد في الحكاية والمعقّب في الحكاية الواصفة. وهذا من شأنه أن يجعل لمثل هذه البنية في السرد المعاصر، لا محالة، وظائف وأهدافاً تتغياها. فما عساها أن تكون؟

3 - وظائف الحكاية الواصفة:

لقد انتبه حسن بن عثمان إلى الغاية الكبرى من هذه البنية في حكايته الواصفة «تلك هي الدنيا، وهوامش أخرى...» عندما نفى البعد الأسطوري عن الكتابة، والتضليل الذي طالما مارسه الكتاب عندما ادعوا أن الكتابة خلق وقدرة وموهبة وعبقرية وقوة وثراء وسمو روح ونبل معدن[28]. فالكتابة ليست شيئاً من هذا، وإنما هي مكابدة ونوع من التآكل من الداخل، يعيشها الكاتب هوساً وكابوساً، بل تتوتر علاقته إبانها بشخصياته إلى حد همه بقتلها حتى يرتاح منها. ولذلك قد يميتها بالسكتة القلبية أو الذبحة الصدرية حتى يتخلص من ضيق أوقعته فيه[29]. وقد تتعقد العلاقة بين الكاتب وشخصياته فتصبح رغبة في الانتقام المتبادل، وإن كان الأمر أساساً بيد مبدع الشخصية يتصرف بها على هواه. وتأتي الحكاية الواصفة إذاً لتعلن عن مأزق الكاتبة السردية وتبحث لها في الآن نفسه عن مخرج. ومن هذه المخارج تفكير السارد في الحكاية الواصفة بصوت مرتفع. فبدل أن يشطب الكاتب في مسودته، ما بدا له غير مرضي، يحيط المسرود له به علماً. فمن أدراه، ربما يكون للاختيار الذي ذهب إليه أول مرة ما يبرره؟

إن السارد، وهو يعلن عن حيرته يجعل أمر الكتابة هيناً، لا هالة أسطورية تحف به، شأن السارد في ذلك الساحر يوضح الجمهور المتفرجين أصول اللعبة التي يمارسها. أيقضي هذا النفي للهالة على ما للنص من سحر؟ ألا يكرر الساحر لعبته - وقد فسرها - مرة أخرى، فيجد لدى المتفرجين انبهاراً تماماً كما كان الأمر في السابق؟ أولا يجد القارئ لذة في

قراءة الرواية ثانية، وقد عرف ما كشفه له الكاتب من حيل أو تردد في اتخاذ هذا الموقف أو ذاك؟

إن ما يضفيه السارد، في حكايته الواصفة من تجريح ما أورده بعد في حكايته أو تعديل، يجعل أمره ملتبساً لدى المتقبل، أهو يتواصل مع الشخصية نفسها أم هو يتواصل مع شخصيتين مختلفتين؟ إن طرح هذا السؤال هو مما تقتضيه الحكاية الواصفة. فهي تنبه إلى ما توخّاه السرديون من فصل بين الكاتب والسارد. فمنذ أن ابتدع وولف غانغ كايزر Wolfgang Kayser في 1958 مفهوم الكاتب المعني l'auteur impliqué باعتباره واسطة بين الكاتب الملموس والسارد التخييلي دأبت السرديات على الأخذ بهذا التمييز[30]. وقد جاءت رواية ما بعد الحداثة لتخلط الأوراق من جديد، فتجعل التمييز بين ذوات التلفظ الثلاث هذه أمراً غير ميسور. فهل المتكلم في الحكاية هو السارد التخييلي، في حين هو في الحكاية الواصفة الكاتب الملموس؟ من عساه إذاً أن يكون «سيسي الكاتب» في «بروموسبور» و«محمد بن شهرزاد الأعور» أهما مجرد شخصيتين تخييليتين أم لهما من الساردين والكاتبين الملموسين بعض القرابة إن لم تكن كلها؟ أوليس دفع السارد في «عين الفرس» عنه تهمة التفلسف يؤكد وقوف الكاتب الملموس وراءه باطلاعه الواسع على السردي والفلسفي؟

ولئن تبين للمسرود له اختلاف ما بين ذاتي تلفّظ، واحدة حاكية والأخرى معقّبة محللة، فإنه لا يسعه إهمال القرابة بين الطرفين. ولكنها لعبة الخلط تفرض عليه التعامل مع النص بشكل فيه تردد.

وهذا اللبس الذي تعمد إليه الحكاية الواصفة بخصوص ذات التلفظ يطرح بإلحاح علاقة السارد بالمسرود له في النص السردي المعاصر. فهذا المسرود له، شاء أم أبى، لم يعد ذاك المتقبل السلبي الموكول إليه تجسيد المقول ذهنياً فقط، بل أصبح المحتار الضيق. صحيح أن «عين الفرس»، بما هي من الأدب العجائبي، قد تثير الدهشة عندما يتحول المقول المبتدع أو الخرافة فيها إلى واقع عينيّ ملموس. وما الواقع، في الحقيقة، إلا اللغة مكتوبة؛ أما الأدب المحسوب على الواقعية الوصفية – كما هو الشأن مع «بروموسبور» مفروض فيه الإزاحة والطمأنة. غير أن شيئاً من هذا لا يحصل لأن الحكاية الواصفة تتغيا أساس جعل القراءة التي طالما نادى الكتاب بخروجها من السلبية، للإيجابية. وقدمت لذلك الأدوات الإجرائية المناسبة. وعندما تنقل الشخصية من التخييل إلى الوجود الفعلي، وتحاكم على هذا الأساس، يخرج بها ذلك عن السمت المألوف. فبعد أن كانت في النقد القديم ذات كيان اجتماعي نفسي محدد، ثم أصبحت شخصية من ورق في النقد الإنشائي، ها هي تلتبس، فلا ندري أنحن مع شخصية موهوم بواقعيتها أم مع

شـخـصـيـة موهـوم بـحـقـيـقـتـهـا أم نـحـن نـطـرح الـسـؤال غـيـر ذي الموضـوع مـادام الـتـمـويـه قد انطلى، لدقته، علينا؟

إن الحكاية الواصفة، وهـي تقدم قراءتها للـحـكـايـة، قـد تـقـلـص دور المسرود لـه، بـل قـد تمـحـوه. غـيـر أن ذلـك لـيـس يـسـيـراً حـصـولـه. فالحكاية الواصفة، وهـي تدّعي تقديم قراءة أو تـخـلـط بين ذوات التلفظ، لا يسعها إلا الإسهام في مزيد الدفع نحو القراءة واكتشاف خبايا لم تتفطن هي إليها، وأنّى لها أن تتفطن؟ وما ادعته هذه الحكاية الواصفة في آخر «بروموسبور» من رغبة في العبث ببعض المعاني التي غدت مهلـهلة رثة، لا يمكن لـلمسرود له أن يـقـرّها عليها. فالرغبة في تشويه الجميل والممتع والطبيعي متلبسة بالحكاية من أولها[31]. غير أن حضور رقم «الخمسة» بشكل لافت في النص لم يكن لتُجليه الحكاية الواصفة، لا لأنها لم تتفطّن إليه ولكن لإيمانها بأن للمسرود له دوراً يقتضي منه استفساراً وتحليلاً. فهل الـروايـة مـحـاكـاة سـاخـرة لـقـواعـد الإسـلام الخمس، لا في معنى التطاول عليها، بل في معنى تضاؤل شأنها؟ لقد بلغ الرهان الرياضي من القداسة والأهمية درجة أصبح معها يهدد العقيدة الدينية في أركانها الخمسة، بل انقلبت القيم فأصبح العالم عالم ذوي الأرجل لا ذوي الأذهان التي لا تسبب إلا قرفاً وقنوطاً[32]. والخمسة الموجودة في قواعد الإسلام أو قواعد الرهان صلحت هي أيضاً بمراتب النشوة لدى عباس: سفح، فربوة، فقمة جبل، فجنوح إلى السماء، فسدرة المنتهى[33].

ويبدو أن الوعي في «عـين الفرس» بأن الحكاية، مهما تبلغ من دقة، لا تستطيع أن تترك القارئ أعزل فاغراً فاه، بل على العكس من ذلك هـي تحفز همته إلى كتابة الحكاية سطراً بسطر. فهي، عندما تقرأ نفسها، تشكك في قدرتها على الإقناع بما اختارته من وقائع أو أحداث، وهو ما يجعلها دوماً بصدد الكتابة. وهذا مظهر جديد يبين أن ما بعد الحداثة يتمثل فـي أن لاوثوقـيـة ولاإطلاقـيـة، وإنمـا كل شـيء نسبي. والقارئ، مع الكاتب، يسهم في إنجاز الحكاية: «الموضوعية هي أنا وأنت»[34].

إن الحكاية الواصفة، وهي تنفي القداسة عن الكتابة، وتفكّر فيها بصوت مرتفع، وتخلط عمداً بين ذوات التلفظ ومستويات السرد، وتدع للمسرود له دوراً مميزاً، إنما تسهم في طرح سؤال الكتابة الجديدة، وسؤال الوعي الجديد. فالكتابة هـي التي ضيق وتوتر، لا تحقق هدفها إلا متى كان هناك قبول بـها بل دعم لأهلها وإفساح المجال للقول يينع وللفكرة تتبلور. كل ذلك في إطار الوعي البناء لا الادعاء بأن الخطأ اللغوي شيمة كل كاتب كبير كما قال حسن بن عثمان وبأن الحكاية أصلها ثابت في الواقع وفرعها في الواقع أيضاً.

الهوامش

1) Patricia Waugh, Metafiction, the theory and practice of self-conscious-fiction London, New York, Methueh, p. 6. 68. 69.

2) انظر مزيد تفصيل لذلك لدى سعيد يقطين: الميتالغوي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف (لندن)، عدد 70-71، شتاء/ ربيع 1993، ص ص 190-191.

3) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، بيروت، دار إحياء العلوم، الطبعة الأولى 1992، ص 350.

4) سعيد يقطين، م. م. ص 192، 193، 209.

5) الميلودي شغموم، عين الفرس، الرباط، دار الأمان، الطبعة الأولى، 1988.

6) انظر مقال محمد نجيب العمامي، العالم الحكائي في «الدراويش يعودون...» مجلة الآداب (بيروت)، السنة 74، عدد 1.2، جانفي/ فيفري 1999، ص 90 حيث نقل عن مقالة مازالت مخطوطة لعمر حفيّظ «الدراويش يعودون إلى المنفى أو حرية الكتابة وقهر الإيديولوجيا» احتفاء النص بالخروج عن الكتابة الروائية التقليدية والإفصاح عن قصة الكتابة ومراجعها إفصاحاً مباشراً.

7) حسن بن عثمان، بروموسبور، القواعد الخمس للفوز بالرهان الرياضي، 1998.

8) حسن بن عثمان، لا فوق الأرض لا تحتها، تونس، دار سراس للنشر، 1991، الصفحات 91 و127 و151.

9) عين الفرس، ص ص 5-8.

10) بروموسبور، ص 5 بالهامش؛ وهو عين ما أشير إليه في ص 158 من «لا فوق الأرض، لا تحتها»، عندما تكلم على تقديمه نصوصه إلى الأصدقاء يطلعون عليها.

12) بروموسبور، ص 35.

13) المصدر نفسه، ص 34.

14) م. ن، ص 49.

15) عين الفرس، ص ص 50-65.

16) سعيد يقطين، م.م، ص 199.

17) «ما عليك الآن سوى العمل على علاجي قليلاً»، بروموسبور، ص 34.

18) «كان الأجدر بهذا الروبافيكاجي الذي جعلتني أناديه «سيدي الشيخ» أن يخجل من نفسه» بروموسبور، ص 33.

19) «... لسبر أغوار سيسي والتعرف على ما خط من أحداث نهائية لخاتمة الفصل الخامس والأخير من روايته «الغربية»*، بروموسبور، ص 195.

*) التشديد من عندي.

20) عين الفرس، ص 50.

21) م. ن، ص ص 57-59.

22) «كنت أروم العبث ببعض المعاني التي غدت مهلهلة ورثّة..»، بروموسبور، ص 199.

23) «إنها خاتمة قواعد بسيطة لإحكام التمويه في هذه الرواية»، م. ن، ص 200.

24) بروموسبور، ص 58: قال عباس في تردد: «المسألة لا تخصني أنا، إنني أحدثك عن سيسي الكاتب وبلسانه». وفي الصفحة نفسها، يعرف القارئ

أن سيسي الكاتب هو الذي ابتدع شخصية عباس وأوكل إليه الكلام لأنه «من فرط ما لعب ولم يفز، فإنه قرر أن يكتب رواية عن «البرومومسبور» لعله يفوز بالمال».

25) «الحكاية الواصفة الخاصة بنية تتخلل البنى النصية الأصلية داخل النص الروائي سواء من خلال التقديم أو داخل الحكاية نفسها أو في نهايتها». انظر سعيد يقطين، م.م، ص 199.

26) بروموسبور، ص 95.

27) يتم ذلك عندما يبلغ عباس أقصى نشوته: «من هناك، من قمة الجبل... وهو يشعر بالتماثل معه وبتطابق وجهتي نظرهما للأحداث»، بروموسبور، ص 37.

28) حسن بن عثمان، لا فوق الأرض لا تحتها، م.م، ص ص 94-95.

29) انظر احتداد النقاش بين عباس وسيسي بسبب قتل هذا، الإمام دون سابق تمهيد، بروموسبور، ص 193.

30) Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman? in Poétique du récit, Paris, Seuil, p.p. 70-71.

31) بروموسبور، الصفحات 17 و24 و25، و27، و28، و37.

32) م. ن، ص 199.

33) م. ن، ص 36.

34) عين الفرس، ص 26.

* * *

شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية

مفيد نجم

ركزت الدراسات النقدية في المرحلة التي سبقت ظهور الدراسات اللسانية على النص مهملة الوظائف الأخرى، التي تلعبها هوامش النص أو العتبات النصية كما يسميها جيرار جينيت، كالعناوين الرئيسة والفرعية والمقدمات والاستشهادات والحواشي والإهداءات، وقد جاء هذا التحول متلازماً مع التحولات التي أحدثتها نظرية التفكيك عند ظهورها في مطلع السبعينات من القرن العشرين، حيث عملت على تحطيم سلطة المركز ومرجعياته في الفكر الأوروبي، ما أدى إلى إعادة الاعتبار إلى هذه الهوامش وفي مقدمتها العنونة التي أخذت تحتل موقعاً هاماً في الدراسات اللسانية والسيميائية والنظريات الشعرية والنصية، التي انشغلت بدراسة وظائف العنوان وشعريته نظراً لأهمية الوظيفة الاتصالية التي يقوم بها بدلاً من السياق من خلال أولية موقعه في عملية الاتصال ودوره في إكساب القارئ المعرفة بالنص وتنظيم هذه المعرفة وتأويلها كما يقول رولان بارت، بالإضافة إلى دوره في منح الكتاب اسمه وهويته ومظهرة قصدية المؤلف وخلق أفق التوقع عند المتلقي، لاسيما وأن العنوان يأتي في سياقات نصية تدلل على طبيعة التعالق القائمة بينه وبين المتلقي حيث يمثل كل عنوان (مرسلة صادرة عن مرسل إلى مرسل إليه،

وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل، وكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة، أما الوظيفة الحملية فتتمثل في التفاعل السيموطيقي ليس بين المرسلتين فحسب وإنما بين كل من المرسل والمرسل إليه أيضاً)[1] ص 19، وتظهر أهمية العنوان في كونه خطاباً معنوناً يسم النص ويدخل في علاقة استبدالية معه لأنه (يشكل خلاصة هذا الأخير ولو أنها خلاصة جزئية، وإذ إنه يعلو مجمع النص فإنه يتطلب تقريبه من كل جملة: من أول جملة إلى آخر جملة وعليه يتجلى معنى النص منذ العنوان)[2] ص 132، وبما أن العنوان يتقدم على العناصر الأخرى التي تكوّن النص بحكم موقعه الأولي في عملية التلقي فقد طالبت الدراسات النقدية الحديثة بضرورة دراسته باعتباره مدخلا أو عتبة نستطيع الدخول منها إلى عالم النص واستكناه مدلولاته. وعلى الرغم من الاستقلالية التي يتمتع بها العنوان بحكم أولية موقعه واستقباله فإنه يقيم تعالقه مع النص الذي يحيل إليه من خلال جزئية أو كلية تمثيله للنص الذي يعنونه ويشكل مفتاحه التأويلي، «إضافة إلى أنه يمثل جماع الوحدة الدلالية الكبرى للعمل من خلال قراءة دوال العنوان في ضوء عمله»[3]، والعنوان في نصيته يمكن أن يحيل على مرجع خارجي يتعالق معه مما يتطلب العودة إلى المرجعية التي يتم تفسير معناه من خلالها.

يمثل العنوان علامة دالة مولدة لإيحاءاتها، فهو كالاسم الذي يعرّف به الشخص، أو بمثابة الرأس للجسد كما يقول الناقد محمد مفتاح لأنه (حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه، ويعمل أداة وصل وتعديل للقراءة، ولما كان كناية أو استعارة للنص حسبما يحيّن عنصراً، أو يقيم معادلاً رمزياً (للعمل) فهو معنى معلق في التباس الوظيفتين الآخريين اللتين باتتا الآن مبررتين، الوظيفة الإرجاعية والشعرية)[4] ص 16. إن كتابة العنوان بعد الانتهاء من كتابة النص تجعله ينطوي على قصديّة تعبر عن النص وتشكل تكثيفاً واختزالاً لدلالية هذا النص ورغم ذلك فإن هناك عناوين تحتفظ باستقلاليتها عن النص، وقد أكدت الدراسات السيميائية أن العنوان هو علامة تحيل على النص وتمثل جزءاً من مجموع العلامات التي يتكون منها النص، وهو يتميز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية أو عضوية مع النص مشكلا بنية تعادلية كبرى تتألف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية: العنوان/ النص ص 100، فالعنوان هو المناص الذي يستند إليه النص الموازي ص 100، كما يعد مفتاحاً تأويلياً كما يقول إمبرتو إيكو التأويلي كما يقول إمبرتو إيكو مضيفاً أن العنوان يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطاً يجعل من العنوان الجسر الذي يمر عليه[5] ص 21.

يتميز العنوان بفقره الشديد فهو كلمة أو

حرف أو مركب اسمي أو مركب وصفي أو مركب إضافي وقد اعتبره جيرار جينت بمثابة النص الصغير الذي يحيل على النص الأكبر، إلا أنه رأى أن هذه العلاقة الاحالية تختلف طبيعتها باختلاف العناوين والنصوص ومقاصد المؤلفين(6). من جهته اعتبر الناقد الروسي أوسبنسكي العنوان عنصراً بنائياً يختزل النص مبنى ومعنى وهو لابد أن يوحي بجزئية تمثيله للنص، أو بشمولية هذا التمثيل وأشار إلى نوعين من العناوين هما العنوان الخارجي أو الرئيس والعنوان الداخلي أو الفرعي، أما رولان بارت فرأى فيه علامة مشبعة برؤية للعالم يغلب عليها الطابع الإيحائي، إضافة إلى وظيفة الإعلان التي ترتبط بالإيديولوجيا باعتباره مقطعاً إيديولوجياً، وقد عرَّفه ليو هوك بأنه مجموعة علامات لسانية تصور وتشير إلى المحتوى العام للنص(7) ص 10، في حين ميّز جون كوهين بين نوعين من العنونة هما العنونة الشعرية التي تقوم على الانزياح وتشكل خرقاً لمبدأ العنونة، والعنونة في النثر أو الفكر العلمي حيث ينشأ الفرق بين الاثنين من الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر واعتبر العنوان جزءاً من التشكيل اللغوي للنص، كما حدّد في كتابه قضايا الشعرية وظائف العنوان في خمس وظائف هي الوظيفة الانفعالية والوظيفة المرجعية والوظيفة الانتباهية والوظيفة الجمالية والوظيفة الميتالغوية.

لا تنفصل بنية العنوان ودلالته عن خصوصية العمل كما يرى جينت، فهو يتضمن العمل مثلما أن العمل يتضمن العنوان، وعليه فإن وظيفة العنوان تتحدد في الإعلان عن قصديّة المؤلف ومظهرتها فهو لا ينفصل عن مكونات النص ومراتبه القولية واختياره لا يخلو من قصديّة لأنه يأتي في إطار سياقات نصيّة تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان والنص، والنص وعنوانه، وقد أشار جينت إلى أربع وظائف يقوم بها العنوان هي الإغراء والوصف والإيحاء والتعيين وأكد أن وظيفة الإعلان تتداخل مع وظيفة الإيحاء وأن العنوان شديد الفقر على مستوى الدال.

على صعيد اللغة الشعرية يؤدي العنوان دوراً محورياً في تشكيل تلك اللغة وذلك من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، وهذه العلاقة لا تتحدد على أساس البعد الاتصالي وحسب وإنما من خلال البعد الجمالي(8) ص 115. الأمر الذي يجعل وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية لا تتأتى من كونه مكملاً ودالاً على النص، ولكن من حيث كونه علامة لها علاقة اتصال وانفصال معا اتصال من حيث كونه وضع أصلاً لأجل نص معين، وعلاقة انفصال باعتباره يشتغل بوصفه علامة لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكوُنه ونحن نؤول النص والعنوان معاً(9) ص 110.

لقد تباينت وظائف العنوان مع تباين المرجعيات النقدية التي على أساسها جرى مقاربته والنظر إليه فليوهوك تحدث عن ست وظائف للعنوان هي الوظيفة الإخبارية والوظيفة الاشتراطية والوظيفة التسموية والوظيفة التعاقدية والوظيفة الإقناعية والوظيفة الإشارية في حين أشار غريفل إلى ثلاث وظائف للعنوان هي التحديد والاستحضار والتقييم، أما الدكتور عبدالنبي ذاكر فقد أجمل هذه الوظائف انطلاقاً من اعتباره أن العنوان هو نص ملحق مباشر يسهم في وسم معاني النص الذي يسمه هو الآخر، وفي منهجة عملية القراءة والتحكم في تأويل النص وأفق انتظار المتلقي، إلى جانب ما تسهم به قراء ته في تحديد الإطار الثقافي والسيوسيولوجي والتناصي الذي يندرج فيه استقبال العنوان(10) ص 135.

بنية العنوان ودلالاته في أعمال زكريا تامر:

تتوزع عناوين مجموعات زكريا تامر على نوعين من العنونة، نوع يوحي بجزئية تمثيله للنص من خلال كونه عنواناً فرعياً لإحدى قصص المجموعة جرى انتدابه ليكون عنواناً رئيساً للعمل يسمه ويمنحه هويته، على أن هذا الاختيار يأتي في إطار سياقات نصية تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان ونصه والنص وعنوانه، ونوع ثانٍ من العنونة يوحي بكلية تمثيله للنص نظرا لاستقلاله الكياني وتحوله في إستراتيجية العنونة إلى علامة دالة ونواة دلالية كبرى وأولية ذات دلالة بديلة للنصوص التي تخترقها مبنى ومعنى وتشكل جماع المعنى الدلالي لها. وعلى الرغم مما تتمتع به هذه العناوين من استقلالية بحكم أولية موقعها ووظيفتها الاتصالية الأولى فإن هذه العناوين الرئيسة تقيم تعالقها مع العناوين الفرعية التي تحيل عليها هي الأخرى وتقيم علاقة تبادلية معها، ومن الملفت للنظر في عناوين أعمال زكريا أن وظيفة الإعلان التي تقوم بها تتداخل مع الوظيفة الإيحائية بسبب الطابع الشعري المميز للعنوان في الغالب.

تتسم البنية اللغوية للعناوين بتداخل مستوياتها المختلفة فهي تتألف من جملة، أو من كلمة واحدة لكن ما يميزها جميعاً، هو اقتصادها اللغوي الشديد وتعالق بنية هذه العناوين مع بنية اللغة السردية، إضافة إلى أن هذه العناوين تقوم بنيتها النحوية على الحذف الذي يولِّد الغموض فالعنوان كما يقول جون كوهين هو جزء من التشكيل اللغوي للنص، أو هو مرسلة موازية ومختزلة للعمل على حد قول الاتجاهات الشعرية، ومن هنا فإن البنية اللغوية للعنونة تتقاطع مع لغة السرد الحكائي، كما تتعالق في استراتيجية بنائها مع العناوين الأخرى، الأمر الذي يستدعي منا دراسة هذه العناوين أفقياً من أجل الكشف عن تعالق هذه العناوين مع بعضها البعض بهدف معرفة استراتيجية العنونة التي يستند إليها القاص في بناء عنوانه، وتحديد دورها في تشكيل

معادل رمزيّ للعمل، وهذا يفترض دراسة هذه العناوين بصورة عامودية أيضا في ضوء التعالق المفترض بين العناوين الفرعية ونصوص الأعمال السردية المختلفة دون أن نغفل الإشارة مرة أخرى إلى أن هذه العلاقة هي علاقة اتصال وانفصال في الآن معاً، في حين تتوفر علاقة أخرى تقيمها هذه العناوين مع مرجعيات خارجية تستدعيها وتستدعي معها فضاءها الوجداني والتخييلي، ولا يمكن قراءة دلالات العنونة دون العودة إلى تلك المرجعيات التي تحيل إليها.

يحيل عنوان المجموعة الأولى (صهيل الجواد الأبيض)[11] إلى مرجعية خارجية تتمثل في مرجعية الحكاية الشعبية الشفوية التي تعبر عن أحلام الفتيات اللواتي يتطلعن فيها إلى مجيء فارس أحلامهن على جواد أبيض لكي يخطفهن ويطير بهن بعيداً، ويقيم العنوان تناصه مع المعنى الرمزي للحكاية التي يستدعيها، ويستمد طاقته الإيحائية من مدلولات هذا العنوان والبنية المجازية للحكاية أو النص الغائب الذي يستدعيه ويستدعي معه فضاءه الوجداني والحلمي، في نفس الوقت الذي يحيل فيه على نصوص العمل السردية التي يتعالق معها ويخترقها جميعاً ليشكل نواة بنية دلالية كبرى وأولية على الرغم من كونه عنواناً فرعياً جرى انتخابه ليكون عنوانا رئيسا بقصد يحفز عليه، وينبع من دلالات العنوان وشعريته، إذ يعبر عن رغبة في الفرح والحلم والانطلاق نحو البعيد والمجهول، وهو ما يشكل المعادل الموضوعي لحالة أبطال قصص المجموعة، الذين يمكن اعتبارهم شخصية واحدة بسبب التشابه الكبير فيما بينهم سواء على مستوى التجربة والمعاناة والهواجس التي يعيشونها أو على مستوى السلوك والمواقف والعلاقة مع العالم ، فهم يعانون من العجز عن اختراق المكان والتخلص من سطوته عليهم ومن شرطهم الاجتماعي والوجودي القاهر الذي يشعرهم بالغربة والمرارة والانسحاق، ما يجعل الحلم وسيلة التعويض الممكنة عن هذا الشعور القاسي بالإحباط والضعف والعجز.

يتألف العنوان من جملة اسمية تأتي الكلمة الأولى فيه جواباً لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو وقد جاء الاسم نكرة جرى تعريفه بإضافته إلى كلمة الجواد الموصوف بالأبيض لكي تتحدد المرجعية الحكائية التي يحيل عليها، أما العنوان الثاني (ربيع في الرماد)[12] والدال على ولادة وانبثاق الحياة الجديدة من الموت فإنه يحمل معنى التضمن لعلاقة ضدّية يأتي فيها معنى الحياة والانبعاث والتجدد متقدما على معنى الموت وذلك من خلال تقدم كلمة الربيع على كلمة الرماد في العنوان، وهو ما ينطوي على مقاصد دلالية يسعى القاص إلى تأكيدها عند المتلقي وتوجيه انتباهه إليها. ويتميز هذا العنوان من حيث بنيته النحوية بكونه خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو،

كذلك يتسم بطابعه المجازي الموحي والدال وهو يتعالق أيضاً مع النصوص السردية في المجموعة التي تعبر عن حالة التخلف والقهر والضعف التي يعاني منها الواقع على المستويين السياسي والاجتماعي من خلال معاناة أبطال قصصه المهزومين، والمقهورين ولا يختلف هذا العنوان عن العنوان السابق من حيث كونه عنوانا فرعيا جرى انتخابه ليكون عنواناً رئيساً للعمل ويأتي المعنى الدلالي للعنوان مناقضاً للتجربة القاسية والمريرة لأبطال قصص المجموعة للتأكيد على معنى الأمل الذي يضمره الواقع رغم قسوته الفادحة وسقوطه الكبير.

وينفرد عنوان المجموعة الثالثة (الرعد)[13] بكونه العنوان الوحيد بين عناوين مجموعاته الخمسة الأولى، فهو يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرّف يدل على ظاهرة طبيعية تحمل معنى الرعب والرهبة والقوة المدوية، لكنه على المستوى البلاغي يتميز بفقره اللغوي الشديد ويقوم من الناحية النحوية على الحذف والغموض، الأمر الذي يجعل قراءة العنوان لا يمكن أن تحقق أهدافها إلا إذا في ضوء وجود معنى ثانٍ ينضاف إلى المعنى السطحي لأن العنوان يأتي كجزء من الوظيفة الكلية للعمل الأدبي وقد اقتصر هنا على كلمة واحدة، تكشف من الناحية السيميائية عن علاقة عضوية مع العمل إذ تشكل بنية تعادلية كبرى يحيل كل من محوريها الأساسيين النص/ العنوان على بعضهما البعض، كما تكشف قراءته عن الإطار السيوسيولوجي والتناصي الذي يمكن أن تندرج فيه عملية الاستقبال، ما يكشف عن المعنى الرمزي الذي يدل على القوة المخيفة والصوت المجلجل الذي يوقظ الناس من الغفلة والأوهام ويولد عندهم الرهبة والخوف و يجعل الوعي يصحو على صورة الواقع المحكوم بالقهر والرعب، والاستبداد والتخلف ، وهو ما شكل عوامل الهزيمة المدوية التي كشفت عنها حرب حزيران عام 1967 التي جاء صدور المجموعة بعدها لكي يعبر عن وعي القاص بالواقع المرير ورؤيته إلى الاثار التي ولدّتها هذه الهزيمة في الوجدان العام للأمة، وبذلك فإن العنوان يستمد دلالاته من الواقع الذي يحيل عليه ويستدعيه في قصص المجموعة في نفس الوقت الذي يتعالق فيه مع العناوين الداخلية سواء على مستوى البنية اللغوية أو على مستوى البنية النحوية أو الدلالية (السجن – الجوع – الهزيمة – الكذب – اللحى....).

ولا يختلف عنوان المجموعة الرابعة (دمشق الحرائق)[14] عن العناوين السابقة من حيث بنيته اللغوية أو النحوية أو الدلالية فهو اسم موصوف يبرز دوره المهم من كونه يحدد اسم المكان الذي ستجري فيه أحداث قصص المجموعة، فهو يتألف من جملة اسمية، الاسم الأول فيها يأتي خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هي أو هذه، ودمشق التي هي اسم علم يدل على مكان محدد يأتي بعدها اسم مضاف هو

الحرائق وبذلك فإن المعنى الدلالي للعنوان المكاني يتحقق من خلال علاقة الإضافة التي تحمل معنى التدمير والخراب التي توحي بها كلمة الحرائق، وما يميز عنوان هذه المجموعة هو أنه العنوان الوحيد في أعمال المرحلة الأولى التي يحمل فيها دلالة كلية تستغرق قصص المجموعة وتختزل معناها لاسيما وأن اسم المكان فيه يشكل العالم الذي تجري فيه أحداث جميع قصص المجموعة ويتم استحضار علاماته الدالة على عالم الحارة الشعبية بشكل خاص، وبذلك فهو ينفرد عن العناوين الأخرى من حيث ما يشكله كنواة بنية دلالية تستغرق قصص المجموعة وتختزل معناها. إن العنوان يأتي هنا رمزاً ذا دلالة بديلة للمتن الحكائي وإذا كان العنوان حاضراً في البدء فإنه موجود داخل السرد لأنه يشكل الفضاء المكاني الذي تتحرك فيه شخصياتها، وتظهر وظيفة العنوان السيميائية في كونه علامة تحيل على النص وتخلق أفق التوقع عند القارئ كما تحفز على القراءة من خلال معناها الصادم والغريب، فيظهر دور العنوان في وسم معاني قصص المجموعة، التي تقوم هي الأخرى بوسمه أيضاً، وكما يأتي هذا العنوان صادماً في معناه الدلالي بالنسبة إلى المتلقي الذي يحمل صورة مختلفة لهذه المدينة التي ترمز إلى الخضرة والجمال، فإن عالم السرد الحكائي في هذه المجموعة يأتي صادما هو الآخر من حيث مظاهر العنف القاسية التي تتبدى من خلال سلوك شخوص قصص المجموعة المعبر عن واقع التخلف والجهل والاستبداد والقهر على المستويين السياسي والاجتماعي. يشكل عنوان المجموعة الخامسة الذي يحمل دلالة زمنية (النمور في اليوم العاشر)[15] خروجاً على صعيد البنية اللغوية من حيث الطول النسبي للعنوان، لكنه على مستوى البنية النحوية يتقاطع مع تلك العناوين السابقة إذ يتألف من جملة اسمية تبدأ باسم معرّف، كما يتقاطع مع تلك العناوين من خلال بنيته المجازية الدالة والموحية، والتي تتضمن مكوناً حدثياً دينامياً عبر ما تدل عليه من تحول في وضعية الحدث الذي هو عملية الخلق كما سيكشف عن ذلك مضمون القصة التي حملت العنوان. وفي حين يحيل العنوان على مرجعية نصية خارجية ينشئ تناصه معها هي مرجعية قصة الخلق التوراتية التي تتحدث أن قصة خلق العالم والكائنات تمت في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح الله، لكن القاص جعل كلمة النمور التي تتصدر العنوان هي المخلوقات التي يتم التعالق من خلالها مع قصة الخلق الأولى، ولا شك أن اختيار القاص لهذا الحيوان الذي يتميز بقوته وشدة افتراسه لضحاياه ينطوي على مقاصد دلالية تتناسب مع المعنى الدلالي الذي يسعى العنوان للإيحاء به، والذي يحمل معنى الزيادة في عدد الأيام ما يجعله بمثابة نواة بنية دلالية أولى تحفز على القراءة وتؤثر في أفق توقع القارئ، إذ يوحي معناه أن هناك

استمرارية واستكمالاً لعملية الخلق يحدث وهو ما تحاول قصص المجموعة أن تكشف عنه وبذلك ثمة عقد يقوم بين العنوان والعمل القصصي يفترض التكامل في الوظيفتين اللتين يؤديهما كل من العنوان وقصص المجموعة حيث تحل سلطة القهر والاستبداد محل الخالق وتغدو المهمة التي تقوم بها السلطة هي التعديل في طبيعة المخلوقات لكي تستطيع تدجينها والسيطرة عليها كما تكشف عن ذلك القصة التي حملت العنوان نفسه، وبذلك يكون العنوان ذا دلالة جزئية يحيل على جزء من العمل وإن كانت قصص العمل تتقاطع في مضامينها ورؤاها التي تقدمها على هذا الصعيد من التجربة المحكومة بالقهر والعنف والاستلاب لشخصيات قصص المجموعة.

تؤسس المجموعة السادسة (نداء نوح)[16] والتي صدرت بعد عقد ونيف من الزمن على توقفه عن النشر لبداية تحول في استراتيجية العنونة تقوم على الإيحاء بكلية تمثيله للنص واستقلاله الكياني النسبي عن العناوين الداخلية وسوف تظل هذه الاستراتيجية في العنونة مستمرة في جميع أعماله التالية، بعد أن تخلى عن انتخاب أحد العناوين الداخلية لكي يكون عنواناً للعمل، وكما هو واضح فإن العنوان يستدعي (شخصية نبي الله) نوح، والتي ارتبط اسمها بقصة الطوفان التي تروي ما قام به نوح من انتخاب زوجين من كل مخلوقات الأرض، وحملها معه في السفينة التي صنعها من أجل إنقاذ الحياة من الفناء الداهم قبل انداياح الطوفان الذي أرسله الله لكي يغسل الأرض من شرور الإنسان وفساده وجوره، وينطوي استدعاء هذه الشخصية في العنوان على مقاصد محددة يشير إليها نداء نوح الذي يعلو من جديد لكي ينبّه الناس إلى طوفان آخر آت إذا استمروا في ممارسة شرورهم وفسادهم وظلمهم في الأرض، ولذلك لا يمكن فهم دلالات العنوان دون الرجوع إلى المرجع النصي الديني الذي تفسر دلالية العنوان فيه، والذي يستدعي معه فضاءه التخيلي.

أمّا على صعيد البنية اللغوية والنحوية يتميز العنوان باقتصاده اللغوي الشديد، فهو يتألف من كلمتين تأتي الأولى منهما اسماً نكرة مضافاً إلى اسم علم ما يجعلها معرّفة بالإضافة، وهي جواب لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، وهو يتضمن معنى التحذير ويتعالق على مستوى بنيته الدلالية وإحالته النصية مع العنوان السابق إذ يحيل كل منهما على مرجعية نصية توراتية يستدعيها ويستدعي معها فضاءها الوجداني الحاضر في الوجدان الجمعي، وعلى غرار العناوين السابقة يتميز هذا العنوان والعناوين التالية بالحذف والغموض الناشئ عن هذا الحذف على المستوى التركيبي ما يؤدي إلى تولد الغموض على المستوى الدلالي.

العنوان السابع (سنضحك)[17] هو العنوان الوحيد من بين عناوين أعمال القاص الذي يتألف من فعل بصيغة الحاضر المستمر المتصلة بسين الاستقبال التي تشير إلى ما سيحدث في المستقبل، ويحمل هذا العنوان معنى يدل على الفرح والسرور كما توحي بذلك عملية استقبال العنوان بحكم موقعه الأولي بالنسبة إلى النص والمسافة المائزة التي يقيمها من خلال هذا الموقع، وسيشكل هذا صدمة لأفق التوقع إذ سيكون المعنى المقصود مختلفاً، وهو ما يجعل قراءة العنوان لا تتحقق بمعزل عن التعالق القائم مع نصوص العمل التي يحيل عليها، كما هي تحيل عليه، لأن انكشاف المعنى لن يتم خارج الإطار الحكائي للسرد القصصي، الذي ينطلق من رؤية سردية أو منظور سردي ساخر يندرج في إطار الكوميديا السوداء، التي ميّزت تجربة الكاتب.

بدءاً من العنوان التالي (الحصرم)[18] سنشهد تكثيفاً وفقراً شديداً في بنية العنوان يتوازى مع ميل لغة السرد القصصي إلى التقريرية والتكثيف الشديد كما سيتخلى عن سماته البلاغية التي غالباً ما تميز بها في أعماله السابقة، فالعنوان يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرف لثمر العنب قبل نضوجه، وهو في معناه يحيل على مرجعية خارجية يستدعيها هي مرجعية النص الإنجيلي الذي يتضمن ما قاله السيد المسيح من أن الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون، الأمر الذي يكشف كما هي أغلب عناوين القاص عن الحذف والغموض الذي يميز هذه العناوين من ناحية بنيتها النحوية ما يجعل قراءة المعنى الدلالي للعنوان يتطلب العودة إلى هذه المرجعية لإدراك هذا المعنى الذي يوحي بمضمون التجربة القاسية التي يعيشها الأبناء في الواقع العربي الراهن، والتي هي بمثابة الإرث الثقيل الذي خلفه الآباء إلى الأبناء، وهذا يجعل العنوان يمثل مفتاحاً دلالياً يسهم في إكسابنا معرفة بالرؤية التي يقدمها النص ، وفي أفق التوقع كونه يشكل بنية صغرى تحيل على بنية النص الكبرى، وهو ما سنكتشفه عند دراسة تعالق بنية العنوان عامودياً مع بنية نصوص المجموعة.

ويأتي عنوان المجموعة الثامنة (تكسير ركب)[19] من حيث بنيته النحوية واللغوية على غرار أسلوب العنونة السابق فهو يتألف من جملة خبرية يأتي الاسم فيها خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، وقد جرى تعريفه بالإضافة، ولذلك فإن قراء ة بنيته الدلالية ترتبط بالبنية النحوية للعنوان ومن المعروف أن هذا المصطلح يستخدم عادة للتعبير المجازي عن الجلوس الطويل دون حركة، لكنه في هذا العنوا ن كما في العناوين الثلاثة السابقة يأتي في صيغة الجمع ويلعب وظيفة إخبارية تدل على فعل يحمل معنى التحطيم الذي يؤدي إلى العجز عن الوقوف أو الحركة، ولذلك تستدعي معرفة مدلولية العنوان قراءته في ضوء نصوص

العمل نظرا لإيحائه بكلية تمثيله لنصوص العمل التي تحمل أرقاماً بدلاً من العناوين، وترتبط هذه الاستراتيجية في العنونة بالدلالة الكمية التي تشكل خرقاً لمبدأ العنونة، والتي تدّل على صور التكسير التي تحدث في الواقع من قبل سلطة الاستبداد الاجتماعي والسياسي، والتي تقود إلى العجز عن الوقوف في وجه هذه السلطة، الأمر الذي يكشف عن المعنى المجازي الذي يحمله العنوان.

القنفذ[20] عنوان المجموعة العاشرة يحمل اسم حيوان يبني بيته الذي يحفره داخل الأرض، وهو حيوان شوكي ما إن تقترب منه حتى يتكوم على نفسه ويتحول إلى كومة من الأشواك، وقد اختار القاص هذا العنوان الذي يتألف من اسم مفرد غير معرف هو خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، لكي يوحي بالمعنى الدلالي الذي يمثله سلوك هذا الحيوان في الحياة، وإذا كان العنوان يشكل واجهة إشارية ذات وظيفة إيحائية، فإن العنوان هنا بقدر ما يحيل على مرجعية خارجية يستمد بعضاً من معناه منها فهو يحيل على مرجعية نصية داخلية هي مرجعية العمل الذي يسمه لكي يصبّ فيه بعضاً من معناه ويستمد منه شيئاً من معناه أيضاً، وتظهر حالة التماثل بين القنفذ وشخصية السارد في هذه القصص من خلال فعل الحفر الذي يقوم به كل واحد منهما، الأول في الأرض والثاني في ذاكرة الطفولة، والماضي الذي عاش فيه ممثلاً في الواقع الاجتماعي الذي تشكل فيه وعيه الأول، وأدرك خلاله مفارقات الإنسان والحياة الآخرة من حوله.

القراءة العمودية لبنية العنوان:

يظهر التعالق بين بنية العنوان الرئيس والعناوين الداخلية على مستويات عديدة منها أن أربعة عناوين من عناوين أعماله القصصية الخمسة الأولى، هي عناوين فرعية تم انتخابها من خلال منظور بلاغي، لكي تكون عناوين رئيسية بقصد يحفز عليها، وعلى الرغم مما يمكن أن توحي به من حيث جزئية تمثيلها لنصوص العمل، فإن هذا الاختيار يستند إلى ما تقوم به هذه العناوين من علاقة استبدالية تجعله يختزل مضمون التجربة التي تقدمها نصوص العمل القصصية، بالإضافة إلى ما تمتلكه من بنية جمالية وطاقة إيحائية، ويمكن القول إن هذه العلاقة تقوم على الإحالة المتبادلة فيما بينها ليس على مستوى البنية الدلالية وحسب، وإنما على مستوى البنيات الأخرى أيضاً نظراً لطبيعة المنظور الذي ينطلق منه في استراتيجية الكتابة القصصية بشكل عام، وفي اختيار عناوين أعماله الخارجية والداخلية وهذا ما سوف تكشف عنه الدراسة لتلك العناوين في جميع أعماله.

تكشف القراءة لعناوين القصص الداخلية في مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) عن التعالق القائم بين هذه العناوين والعنوان

الرئيس على صعيد البنية اللغوية والبنية النحوية والبنية الدلالية فالمجموعة تحتوي على أحد عشر عنواناً منها سبعة عناوين تتكون من جملة اسمية ذات طابع وصفي، هي (الأغنية الزرقاء الخشنة – الرجل الزنجي – صهيل الجواد الأبيض – رجل من دمشق – النجوم فوق الغابة – النهر ميت – قرنفلة للإسفلت المتعب) بينما تتألف ثلاثة عناوين من كلمة واحدة هي اسم مفرد معرّف (القبو – الصيف – الكنز) وهذه الأسماء الثلاثة هي اسم مكان (القبو)، واسم زمان (الصيف)، واسم جماد (الكنز)، وما يميز هذه الأسماء على المستوى النحوي أنها باستثناء عنوان واحد تأتي بصيغة الاسم المفرد، ومعرّفة إما بأل التعريف أو بالإضافة ما عدا العنوان الأخير في المجموعة (قرنفلة للإسفلت المتعب)، وتتسم هذه العناوين المركبة ببنيتها المجازية التي تتساوق مع لغة السرد ذات البنية المجازية، الأمر الذي يجعلها تحيل على لغة السرد كما هي لغة السرد تحيل عليها، كذلك يظهر التناص بين هذه العناوين على صعيد بنيتها النحوية بالحذف الذي يولد فجوة تؤدي إلى خلق الغموض على المستوى الدلالي لهذه العناوين.

تحتوي مجموعة (ربيع في الرماد) على أحد عشر عنواناً داخلياً، تتألف خمسة عناوين منها من جملة اسمية هي (ثلج آخر الليل – الباب القديم – شمس صغيرة – الوجه الأول – ربيع في الرماد).

ويتألف عنوان واحد من جملة فعلية (سيرحل الدخان)، وهناك خمسة عناوين تتميز بفقرها اللغوي الشديد إذ تتألف من كلمة واحدة، وهذه العناوين الخمسة تتوزع على ثلاثة عناوين هي أسماء مفردة (الجريمة – النهر – القرصان) يدل الاسم الأول على معنى مجرد، ويدل الاسم الثاني على مكان، في حين يمثل الثالث صفة تدل على شخصية محددة، وينفرد عنوان واحد بكونه اسماً مركباً هو (جنكيز خان)، بينما هناك عنوان واحد أيضاً يأتي بصيغة الجمع (العصافير)، وكما نلاحظ فإن جميع العناوين هي أسماء معرفة بأل التعريف، وهي بهذه الصيغة تأتي متماثلة من حيث بنيتها النحوية واللغوية والشعرية مع عناوين المجموعة السابقة، ما يكشف عن التعالق القائم بين هذه العناوين على مستوى استراتيجية العنونة، وشعريتها التي يمكن أن تتبدى واضحة من خلال التعالق الموجود بين هذه العناوين وقصص المجموعة لاسيما على مستوى البنية اللغوية والمجازية التي تميز بنية العنوان، ولغة السرد الحكائي في قصص المجموعة.

ولا تختلف عناوين مجموعة الرعد من حيث بنيتها وشعريتها عن العناوين السابقة سواء على مستوى التعالق الموجود بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، أو التعالق القائم بين هذه العناوين وقصص المجموعة التي يتميز

عنوانها الرئيس بفقره اللغوي الشديد إذ يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرفة، وتكشف عناوين القصص عن تعالقها مع العنوان الرئيس من خلال فقرها اللغوي الشديد أيضاً فهناك أحد عشر عنواناً من عناوين المجموعة البالغة ثمانية عشر عنواناً يتألف من كلمة واحدة (السجن – الصقر – المتهم – اللحى – النسيان – جوع – الأطفال – خضراء – الهزيمة – الكذب – الرعد)، تتوزع هذه العناوين على تسعة عناوين معرفة بينما هناك عنوانان جاءا اسماً نكرة، وكما هو واضح فإن العنوان الرئيس كان عنواناً فرعياً لإحدى القصص جرى انتخابه بسبب ما ينطوي عليه معنى دلالي يشكل جماع الوحدة الدلالية للعمل ويسهم في خلق أفق التوقع عند المتلقي ما يجعله يشكل مفتاحاً دلالياً. إن التشاكل على صعيد البنية النحوية واللغوية والدلالية يحيل هو الآخر على لغة السرد الحكائي، كما تحيل بنية هذه اللغة على بنية العناوين وهذا ما يجعل العناوين بمثابة مفاتيح تقود المتلقي إلى ولوج علم النص الحكائي، وفي هذا السياق يتراجع عدد العناوين التي تتألف من جملة أو شبه جملة (العرس الشرقي – الشرطي والحصان – النابالم النابالم – الذي أحرق السفن – عباد الله – في يوم مرح).

مع مجموعة دمشق الحرائق يظهر تحول أساسي في استراتيجية العنونة يتجلى في اسقلالية العنوان عن العناوين الداخلية من حيث ما بات يوحي به من كلية تمثيله لقصص المجموعة بعد أن تخلى القاص عن عملية انتخاب عنوان فرعي لكي يكون عنواناً رئيساً، ويدل هذا التبدل في استراتيجية العنونة على تبدل في رؤية القاص إلى وظيفة العنوان باعتباره يؤدي وظيفتين إرجاعية وشعرية ويقوم بوظيفة تمثيله لقصص المجموعة فالعنوان الذي يحيل على مكان محدد هو مدينة دمشق، يشكل المكان الذي تدور فيه أحداث القصص وتتحرك فيه شخصياتها إذ تمثل الحارة الشعبية القديمة العالم المكاني الذي تجري فيه تلك الأحداث وتتحرك الشخصيات، ولذلك يلعب العنوان دورا هاما في أفق توقع القارئ، وتأويل النص فهو مركب اسمي ذو طابع استعاري يختزل النص مبنى ومعنى.

إن التعالق بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية يبرز من خلال البنية اللغوية و النحوية والدلالية التي يشترك فيها كل من العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، فهي بنية تتميز باقتصادها اللغوي الواضح وبكونها تتألف من جملة اسمية خبرية في الغالب (الشجرة الخضراء – التراب لنا وللطيور السماء – موت الياسمين – الطفل نائم – الرغيف اليابس – وجه القمر – رجل غاضب – الراية السوداء – أرض صلبة صغيرة – موت الشعر الأسود – حارة السعدي – شمس للصغار – النار والماء – حقل البنفسج – رحيل إلى البحر – امرأة وحيدة)، أما العناوين التي تتألف من جملة

فعلية فهي عنوان واحد (أقبل اليوم السابع)، في حين أن العناوين التي تتألف من كلمة واحدة تبلغ تسعة عناوين هي (الليل - الحب - الإعدام - الخراف - الاستغاثة - الشنفرى - البدوي - العائلة - الحفرة)، وتدل إما على اسم علم أو اسم مكان أو اسم زمان أو اسم مجرد أو اسم حيوان وجميع هذه الأسماء تأتي بصيغة المفرد ومعرفة بأل التعريف ولو حاولنا قراءة المعنى الدلالي لهذه العناوين لوجدنا أنها توحي بمعاني الخوف وموت الجمال والوحشة وهذا يكشف عن التداخل القائم بين هذه العناوين والعنوان الرئيس على المستوى الدلالي والإيحائي ويدلل على العلاقة الارتباطية العضوية القائمة بين هذه العناوين وعلى تداخل الوظيفة الإيحائية مع الوظيفة الإعلانية، وينفرد عنوان واحد من هذه العناوين بكونه يتألف من شبه جملة (في الصحراء).

ويعود العنوان الرئيس في مجموعة النمور في اليوم العاشر لينسخ العلاقة السابقة بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، إذ يوحي بجزئية تمثيله لنصوص قصص المجموعة نظراً لكونه عنواناً فرعياً جرى انتخابه لهذه الوظيفة بهدف يحفزّ عليه، وهو المعنى الدلالي والإيحائي النابع من المستوى التناصي الذي يقيمه مع مرجعية خارجية يستدعيها ويستدعي معها فضاءها الوجداني والتخييلي ، وتكمن أهمية الاختيار في كون العنوان يلعب دوراً إيحائياً وإشارياً مهماً إلى جانب ما يقوم به من إعلان

وإظهار لقصدية المؤلف، فالعنوان الذي يوحي بجزئية تمثيله للنص يوجه انتباه المتلقي إلى قصة الخلق التوراتية التي تروي أن الله خلق العالم والحياة في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح، وتأتي الزيادة في عدد الأيام لتوحي بالزيادة في أيام الخلق التي تدل على الاستمرارية، ولذلك يحيل العنوان على النص الذي يحمل نفس العنوان لإدراك المعنى الدلالي الذي ينطوي عليه هذا العنوان خاصة وأن قصة الخلق تتحدث عن خلق العالم والحياة، في حين أن العنوان يختار اسماً معرفاً بصيغة الجمع لحيوان مفترس، ينطوي اختياره على مقاصد دلالية تحيل على النص، في الوقت الذي يتميز فيه بطابعه الكنائي والرمزي يوحي بجزئية تمثيله للنص، لكونه عنواناً داخلياً لإحدى قصص المجموعة. وإذا كان العنوان الرئيس يتميز بطوله النسبي فإن العناوين الداخلية تأتي على خلاف ذلك لأول مرة فهي تتألف من كلمة واحدة في الغالب (الزهرة - الأعداء- الفندق - السهرة - الابتسامة - رندا - الاغتيال - الفريسة - الملك)، وهذه الكلمات تدل إما على نبات أو مكان، أو اسم علم مؤنث أو صفة، أو معنى مجرد، ويقابل هذه العناوين التي يبلغ عددها تسعة عناوين، سبعة عناوين أخرى تتميز بطولها، هي (يوسف.. يوسف الصغير الجميل الهالك - في ليلة من الليالي - النمور في اليوم العاشر - ما حدث للمدينة التي كانت نائمة - لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل

- ملخص ما لمحمد المحمودي - مغامرتي الأخيرة) أو هي شبه جملة (في ليلة من الليالي)، أو جملة منفية (لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل) أو هي شبه جملة (في ليلة من الليالي)، أو جملة منفية (لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل).

إن السمة المميزة لهذه العناوين هي بنيتها الشعرية ذات الوظيفة الإيحائية، إذ يلعب العنوان دوراً محورياً في تشكيل اللغة الشعرية من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، ولا تتحدد هذه العلاقة من خلال البعد الإيصالي للعنوان فحسب، وإنما من خلال البعد الجمالي ص 115، فالعنوان كما يقول جون كوهن هو جزء من التشكيل اللغوي للنص، ويظهر ذلك واضحا في البنية المجازية والاستعارية للعنوان، وتعالقها مع بنية اللغة السردية في قصص المجموعة، ما يجعل كل من العنوان ولغة السرد يحيلان على بعضهما البعض، ويؤكدان على الوظيفة الانفعالية للغة من خلال ما تتسم به هذه اللغة من سحر بلاغي يؤثر في المتلقي.

بعد مجموعة النمور في اليوم العاشر توقف زكريا عن النشر أكثر من عقد ونصف، حتى صدرت مجموعته السادسة (نداء نوح)، وقد شكلت هذه المجموعة تحولا في إستراتيجية العنونة التي ارتبطت باستراتيجية الكتابة القصصية في هذه التجربة التي شهدت تحولاً واضحاً على هذا المستوى بسبب التعالق القائم بين العنوان ولغة النص السردية، وقد بدا هذا التبدل في طبيعة اللغة التي اتسمت بالتقريرية والتجريد، وفي استخدام رؤية عين الطائر في تقديم وقائع السرد الحكائي، ورغم هذا التبدل ظلت البنية النحوية للعنوان تحيل على بنية العناوين السابقة، كما ظلت البنية تتسم بميلها الشديد إلى التكثيف والاقتصاد في اللغة، إلى جانب كون العنوان الرئيس رغم ما يتمتع به من استقلالية بحكم موقعه الأولي، ظل يحيل على مرجعية نصية خارجية لا يمكن فهم معناه الدلالي دون معرفة المرجعية التي يحيل عليها، وهي هنا مرجعية دينية توراتية تتمثل في قصة طوفان نوح، الأمر الذي يجعل هذا النداء هو الصرخة التي يطلقها قبل أن يدهم الأرض الطوفان من جديد بعد أن تزايدت شرور الإنسان وفساده وجوره في الأرض. وفي الوقت الذي لا يمكن قراءة دلالة العنوان خارج النص الذي يحيل عليه، فإن العنوان يقيم تناصه أيضا مع العناوين الداخلية التي يحيل عليها كما هي تحيل عليه، ومع النصوص القصصية للمجموعة، أي أن العنوان يقيم تعالقه أفقياً وعمودياً كما سنلاحظ بعد قليل سواء على مستوى علاقته مع العناوين الداخلية أو على مستوى علاقة هذه العناوين مع القصص التي تسمها وتشكل بؤرة دلالية لها.

على الرغم من هذا التحول في استراتيجية بناء العنوان واشتغاله الدلالي بقيت

البنية النحوية له محافظة على بنيتها السابقة ولو فحصنا العناوين الداخلية لقصص المجموعة لوجدنا أن هذه العناوين تتفاوت من حيث طول العنوان وقصره ويغلب عليها من ناحية البنية النحوية المكون الاسمي وهي أما تحمل معنى زمانياً أو أسماً مركباً وغالباً ما يأتي الاسم نكرة ويجري تعريفه بالإضافة في حين تستدعي هذه العناوين أسماء تاريخية وأدبية تقيم تناصها معها (اليوم الأخير للوسواس الخناس – عبدالله بن المقفع – إعدام الموت – عنترة النفطي – الخارجون من الكهف – آخر المرافئ – الشمس منبوذة – نبوءة كافور الإخشيدي – الجالس والواقف – شهريار وشهرزاد – ليلة الطيش – جريمة الماء – حكايات جحا الدمشقي – رجال في الجنة)، وينفرد عنوانان بكونهما يتألفان من جملة فعلية الأولى تأتي بصيغة الفعل الماضي والثانية بصيغة المضارع المبني للمجهول (قال الملك لوزيره – يحكى عن عباس بن فرناس). ويتقدم العنوان الذي يتميز بطوله على العناوين التي تعتمد على التكثيف والاختزال على مستوى البنية اللغوية إذ نجد هناك ثلاثة وعشرين عنواناً طويلاً مقابل اثني عشر عنواناً قصيراً. ويظهر التنوع في بنية العنوان إذ نجد أن هناك عناوين تبدأ بظرف (بعيداً عن البيت) وعناوين أخرى تبدأ بأداة تعجب (ما أكثر) أو بأداة استفهام (من قتل الجنرال كليبر) أو هو يتألف من شبه جملة (من الألف إلى الياء) ولاشك أن هذا التنوع في بنية العنوان يدل على أهمية الوظيفة التي بات يلعبها العنوان سواء على مستوى إنتاج الدلالة وأفق التوقع أو على صعيد التحفيز القرائي لكن ما يلفت النظر في هذه العناوين هو تناصها مع الكثير من الأسماء التاريخية التي تستدعيها أو مع الأسماء التراثية (عبدالله بن المقفع – عنترة النفطي – كافور الإخشيدي – عباس بن فرناس – شهريار وشهرزاد – جحا الدمشقي) بالإضافة إلى بعض الأسماء التي تحمل معنًى دينياً (الوسواس الخناس – الكهف – الجنة) وبقدر ما يشيرهذا التنوع إلى ثراء في المرجعيات الثقافية فإنها تكشف عن مقاصد تتعلق بموضوع التلقي والاستقبال عند القارئ الذي يعرف تلك الأسماء التي تشكل جزءا من وعيه الجماعي وذاكرته الثقافية ما يعني أن استدعاءها هو استدعاء لفضائها الوجداني والتخييلي، ويستخدم القاص مبدأ التحويل والاستدعاء في هذا التناص من خلال الخروج على الدلالة المعروفة والقارة تاريخياً لتلك الشخصيات ما يشكل خرقاً لأفق التوقع يتناسب مع الدلالة المعاصرة التي تكتسبها في هذه القصص.

عنوان المجموعة السابعة يتألف من فعل مضارع متصل بسين الاستقبال وهو العنوان الوحيد الذي يتألف من فعل يحمل معنى الاستمرارية ويدل على الفرح والسرور إلا إن قراءة العنوان باعتباره نصاً صغيراً ملحقاً

بالنص الكبير ستفرض قراءتين مختلفتين، القراءة الأولى تكون من العنوان إلى النص وهنا سوف تلعب أولية العنوان من حيث الموقع والاستقبال والتلقي دورا في إنتاج دلالة أولية يوحي بها هذا العنوان الفقير بلغته في ضوء الدلالة المعروفة، أما القراءة الثانية فتكون من النص إلى العنوان، وفي هذا المستوى من القراءة سيحمل العنوان دلالة مختلفة هي السخرية المرة أو ما يسمى بالضحك الأسود الناجم عن غرابة الحال الذي بلغه الواقع العربي المتردي في بؤسه وسقوطه وقهره وسيطرة قيم الاستهلاك المادية عليه مقابل سقوط القيم الإنسانية النبيلة ما سيجعل فعل الضحك مستمراً، ويأتي عنوان القصة الأولى في المجموعة (ظلمات فوق ظلمات) للدلالة على واقع الحال وهو يحمل معنى مجازيا ذا تكوين بصري، أما العنوان الأخير في المجموعة (بعض ما جرى لنا) فيحمل معنى سردياً بصيغة الجمع يدل على جماعة المتكلمين وإذا كان العنوان الأول يشير إلى استحالة الرؤية أو انسداد الأفق بسبب الظلمة الكثيفة فإنه يحمل دلالات مكانية في حين أن العنوان الأخير يحمل دلالات زمنية ويشير إلى وقائع وأحداث جزئية حدثت هي جزء من تجربة أوسع وأكبر بهدف الإيحاء بواقعية هذه الأحداث التي يتولى السرد القصصي تقديمها في هذه المجموعة.

عنوان المجموعة السابعة (الحصرم) يتصل مع عنوان المجموعة السابقة وينفصل عنه في الآن ذاته، فهو يتصل معه على مستوى فقره اللغوي الشديد إذ إن كلا العنوانين يتألف من كلمة واحدة أما الانفصال فيحدث على مستوى البنية النحوية فالعنوان الأول يتألف من فعل يحمل معنى الاستمرارية والعنوان الثاني يدل على اسم ثمر نباتي لم ينضج بعد، ويتصل العنوانان على مستوى البنية الدلالية إذ يوحي العنوانان بمعنى السخرية والضحك وذلك من خلال التناص الذي يحققه العنوان الثاني مع الرجعية النصية لقصة الثعلب والناطور المعروفة كما يمكن تأويل العنوان على أساس التعالق الذي يقيمه العنوان مع العمل الذي يمنحه اسمه باعتبار أن هذه السرود القصصية وما تقدمه من حكايات ووقائع ساخرة هي أشبه بالحصرم أي العنب الذي لم ينضج بعد والذي يؤدي إلى أن تضرس أسنان من يأكله بسبب حموضة هذه الفاكهة الفجة.

تتوزع العناوين الداخلية للمجموعة على تسعة وخمسين عنواناً فرعياً، منها اثنان وثلاثون عنواناً طويلاً نسبياً وسبعة وعشرون عنوانا يتألف من كلمة واحدة، وجميع هذه العناوين تتألف من جملة اسمية يبدأ باسم معرف أو نكرة، باستثناء جملة تبدأ بحرف نفي وأخرى باسم إشارة، وتأتي العناوين التي تتألف من كلمة واحدة معرفة باستثناء عنوان يأتي بصيغة الجمع (رجال) وتخلو هذه العناوين من أي عنوان ذي صيغة فعلية أو شبه

جملة، أما بالنسبة للعناوين التي تأتي بصيغة المفرد فهي تتوزع على خمسة عناوين هي اسم يدل على مكان (الشركة – الأدغال – الحطام – النهر – الجنة) وهناك عنوانان هما اسمان يدلان على حيوان (القطة – الوحش) في حين أن باقي الأسماء هي صفات أو أسماء أشياء ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى العناوين المركبة فهي تتألف في الغالب من جمل تحمل معنى يدل على الزمان (يوم أشهب – نهار وليل – ليلة باردة – ستون سنة – الساعة الثامنة) وجمل تحمل مكانياً (الوطن المفدى – ملاءة في زقاق – بيت آخر – قبو خاو). وإذا كانت العناوين الطويلة نسبيا متقاربة من حيث عددها مع العناوين التي تتألف من كلمة واحدة فإن هذا التقارب يتحقق أيضاً على مستوى العناوين التي تحمل دلالة مكانية أو توحي بها وكذلك الأمر بالنسبة إلى العناوين التي تحمل دلالة زمنية أو توحي بها وفي جميع هذه العناوين نلاحظ أنها إما تحمل دلالة كلية تحيل على العمل ككل أو تحمل دلالة جزئية تحيل على جزء من العمل فيكون إما يتضمن اسم أو صفة بطل الحكاية، أو يمل اسم المكان الذي جرت فيه أحداث القصة أو الزمان الذي حدثت فيه أو هو يحمل معنى رمزياً موحياً، أما الدلالة الثانية التي يحملها هذه العناوين فهي ما تشكله من علامة دالة على النص الذي تتوجه وتتعالق معه وبالتالي لا تخرج العنونة في استراتجية بنائها عن وظيفتها الشعرية التي تجعلها تحيل على النص كما يحيل النص عليها بحيث تدخل في علاقة استبدالية معه.

ومع مجموعة تكسير ركب تدخل العنونة منعطفاً جديداً ومختلفاً عن استراتيجية العنونة السابقة إذ نلاحظ سعيها إلى خرق مبدأ العنونة من خلال الاستعاضة عن العنونة الكتابية بالعنونة الرقمية وكما هو معروف فإن العنونة الرقمية تدل على الكم ما يوحي بأن القصص التي تحتوي عليها المجموعة تحولت إلى متوالية قصصية تشتمل على قصص تميل في لغتها إلى التكثيف الشديد والاختزال والتجريد وكذلك الأمرفي بنيتها السردية والحكائية التي حاول القاص في قصصها الأولى أن يستعيد وظيفة القصة التقليدية القائمة على الدعابة والإمتاع والتفكه، لكنه مع مجموعة القنفذ عاد إلى أسلوب العنونة المعتاد بالنسبة إلى عنونة القصص دون أن يتخلى عن التكثيف الواضح في لغته السردية كما يكشف عن ذلك عنوان المجموعة الذي يتألف من كلمة واحدة هي اسم حيوان صغير يتميز بشوكه الذي يحمي جسده من الخارج، ويوحي هذا العنوان بشمولية تمثيله لنصوص العمل كونه لا يحيل على جزء منه ويأتي باعتباره كناية عن العمل الذي تستحوذ على بطولة القصص فيه شخصية واحدة هي شخصية الطفل التي تستعيد بعض حكايات طفولتها الدالة فهي أشبه بالقنفذ الذي يحفر بيته في الأرض يحفر في ذاكرة الماضي/ الطفولة أو في ذاكرة

الحكاية ليعيش فيه مستعيداً ألفة وسحر ذلك العالم الثري بحيوات الإنسان ومفارقاتها المدهشة والمثيرة.

وفي حين كان من الممكن أن تحيل بنية العنوان اللغوية للعنوان الرئيس على البنية اللغوية للعناوين الداخلية من ناحية المنظور البلاغي لها، كما كانت العادة في أعماله السابقة فإن إستراتيجية العنونة في هذه المجموعة تختلف على هذا المستوى، وتلتقي على مستوى البنية النحوية إذ إن العناوين الداخلية تتألف من جمل اسمية بلغ عددها واحداً وعشرين عنوانا مقابل عنوانين يتألفان من فعلين العنوان الأول جاء بصيغة فعل المضارع المتصل بسين الاستقبال (سأعطي سيفاً)، والعنوان الثاني جاء بصيغة الماضي (سألت) وتحيل لغة العنوان في جانب هام منها على لغة البيئة الشعبية التي تجري أحداث القصص فيها، وهي البيئة الدمشقية التي عاش فيها القاص طفولته، كما تحيل العناوين الداخلية على قصص المجموعة التي تسمها وتدخل في علاقة تبادلية معها، فهي تتضمن دلالة جزئية تحيل من خلالها على إحدى شخصيات القصة أو على المكان الذي ستجري فيه الأحداث (صديقتي التي لا ترى - القطة الواشية - الحقيبة).. أو تتضمن دلالة عامة تميز العنوان بشمولية إيحائه، وهذه العنونة هي الغالبة على عناوين القصص ما يدل على التعالق القائم على مستوى البنية الدلالية بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى دلالة الضمائر المتصلة في العناوين الداخلية فهي تدل على الاتصال والحميمية في العلاقة كما في هذه العناوين (بيتنا - جدي يتكلم وجدتي نائمة - صديقتي التي لا ترى) وهذه الضمائر تحيل على ضمير المتكلم الذي هو الراوي أو الشخصي الساردة في القصص من جهة، ومن جهة ثانية تحمل هذه العناوين دلالات مختلفة تتصل بالتجربة الاجتماعية التي تتأسس على المكان الذي ستجري فيه أحداث القصة كما في العنوان الأول، وعلى العلاقات الواصلة بينه وبين شخوص القصص في العنوانين الآخرين والذين يتضمنان أسماء موصوفة. وهكذا نجد أن هذه العناوين تؤدي إلى جانب وظائف التسمية والتعيين والتأثير في أفق التوقع الوظيفة الإيحائية والسوسيولوجية التي تأتي في إطارها عملية الاستقبال والتلقي.

تتميز بعض عناوين المجموعة الداخلية ببنيتها الاستعارية الموحية، إذ لا تتمثل شعرية العنوان في خلق عنصر الغرابة والدهشة وحسب، وإنما تسهم في تحقيق العنصر الجمالي في القص إذ تشكل لغة العنوان جزءاً من لغة القص الحكائي وتدخل في علاقة تبادلية معها (أخبار الحائط - القطة الواشية - لغة الأسماك)، وهذا يكشف عن علاقة الانفصال والاتصال التي يقيمها العنوان مع لغة السرد، وتدل على تناص العنوان مع القص الذي

يعنونه، وإحالته على التخييل السردي وتداخله مع الرؤية الشعرية للغة السرد في قصص المجموعة، إضافة إلى ما تتضمنه هذه العناوين من حذف على المستوى التركيبي للعنوان يؤدي إلى الغموض الحاصل على المستوى الدلالي لهذه العناوين.

المراجع

1) سيموطيقيا الاتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزار – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة 1998.

2) الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية – د. عبدالنبي ذاكر – دار السويدي للنشر أبو ظبي 2005.

3) سيموطيقيا الاتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزالر..... المرجع السابق.

4) عالم النص: دراسة بنيوية في الأساليب السردية – د. سلمان كاصد – دار الكندي إربد 2003.

5) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000) تأليف الدكتور ناصر يعقوب – بيروت 2004.

6) هوية العلامات العتبات وبناء التأويل – شعيب حليفي – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 2004.

7) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية – الدكتور ناصر يعقوب.... المرجع السابق.

8) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية– تأليف الدكتور ناصر يعقوب....... المرجع السابق.

9) الشعر العربي الحديث – رشيد يحياوي – دار أفريقيا/ الشرق– الدار البيضاء 1998.

10) الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية – د. عبدالنبي ذاكر..... المرجع السابق.

11) صهيل الجواد الأبيض– زكريا تامر– منشورات رياض الريس ط 4 – بيروت 1995.

12) ربيع في الرماد– زكريا تامر– منشورات رياض الريس ط 3 – بيروت 1994.

13) الرعد– زكريا تامر– منشورات رياض الريس– ط 3 – بيروت 1994.

14) دمشق الحرائق – زكريا تامر – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1973.

15) النمور في اليوم العاشر – زكريا تامر – منشورات دار الآداب – بيروت 1978.

16) نداء نوح – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت 1994.

17) سنضحك – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت 1998.

18) الحصرم زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت 2000.

19) تكسير ركب – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت 2003.

20) القنفذ – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت 2005.

* * *

الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة

باسم صالح حميد

الملخـص:

يتناول هذا البحث ظاهرة فنية - نفسية في الرواية العربية الحديثة هي ظاهرة الهرب من الواقع. وقد حاول الباحث بسط مفهوم الهرب من الواقع في المقدمة، وأحاله إلى ثلاثة أنماط هي:

1 - النمط النفسي.

2 - النمط الميثولوجي.

3 - النمط الديني.

وسلط الضوء، في متن البحث، على النمط النفسي وتجسيداته في الرواية العربية الحديثة: الأحلام وأحلام اليقظة والهذيان، حيث يرى الباحث أن شيوع هذا النمط في الفن الروائي العربي جاء بسبب أزمة الإنسان العربي الحديث في ظل التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي شهدها القرن العشرين.

ومن الجدير بالذكر أن الباحث حرص على اختيار نماذج روائية عربية دالة ولم يعن بالاستقراء التاريخي للظاهرة قيد البحث.

ولقد توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

1 - شيوع ظاهرة الهرب من الواقع بنمطها النفسي في الرواية العربية الحديثة.

2 - التوظيف الواعي للأنشطة النفسية التي تجسد الهرب النفسي في الرواية العربية الحديثة.

3 - إن ظاهرة الهرب من الواقع تجسد ثيمة (موضوعة) الرواية بمجملها.

4 - إسهام ظاهرة الهرب من الواقع في تطوير الجانب الفني في الرواية العربية الحديثة.

مفهوم الهرب من الواقع

مقدمة:

منذ أن مارس الإنسان البدائي نشاطاته على الأرض، كان يحاول التصالح مع ذاته[1] أو مع الشخص الآخر داخله، فكان يؤمن بهواجسه ومشاعره الداخلية أياً كانت تجسيداتها.

ومن أجل ذلك كان يميل ميلاً شديداً إلى لاوعيه أو لاشعوره[2] فعندما يشعر أن الطبيعة أقوى منه أو أكبر منه يعبدها، أو يقدسها أي يحيلها إلى الغيب وأسراره. ومن هنا نشأ مفهوم الطوطم، كما نشأت الأسطورة وتعددت الآلة.

إن الطقوس التعبدية الجماعية[3] لآلهة الإنسان القديم كانت تشعره برضا تلك الآلهة عنه، التي تكفل له بدورها حياة هادئة مستريحة بعيدة عن التقنيات، وتغلق - إن صح التعبير - باب الغيب عنه. ولكسب رضا الآلهة عليه، كان يقدم أثناء تلك الطقوس التعبدية القرابين المناسبة[4].

من خلال هذا التوازن الدقيق بين الواقع والغيب، بين الوعي واللاوعي، عاش الإنسان مختلف أطوار حياته.

وعندما جاءت الديانات السماوية الكبرى استبدلت تعدد الآلهة وصراعها بإله واحد. مبقية على هذا التوازن الدقيق الذي صنعته عبر حقب تاريخية طويلة.

وبعد انطواء مرحلتي الأسطورة والديانات السماوية الكبرى، جاءت مرحلة الثورة الصناعية، لتحمل الإنسان الحديث حملاً على الانغلاق على وعي، بعد أن أصبح خاضعاً للآلة والمادة، هذا الانغلاق على الوعي جعل الإنسان الحديث يبتعد عن المجتمع، بل ينقطع عنه تماماً. ولذلك لم يعد أمام هذا الإنسان إلا اللجوء إلى ذاته التي كان قد نسيها في زحمة انشغالاته المادية، عندئذ حصل الانقسام بين الفرد وذاته بسبب غياب الانسجام، ولهذا يصف يونغ أزمة الإنسان الحديث بقوله (إنها لإحدى النكسات على الإنسان الحديث أن يعاني العديد من البشر من الشخصية المنقسمة على نفسها»[5].

لقد مس النقد الماركسي هذه النقطة مساً إيديولوجياً بحتاً، حيث أحال الهرب من الواقع إلى نكسة النظام الرأسمالي، فكان هذا النقد يرى أن الشخصية الهاربة من الواقع (ويصطلح عليها بالبطل السلبي أو الإنسان غير المنسجم أو البطل الإشكالي) قد تكونت بسبب التناقض بين الفرد والمجتمع الرأسمالي، إذ يرى جورج لوكاش أن سبب هذا التناقض هو (الوحدة التي لا تنفصم بين تقدم المجتمع الرأسمالي وبين الانحطاط العميق للإنسان تحت وطأة نمط الإنسان الرأسمالي والتقسيم الاجتماعي للعمل الذي هو بمثابة الأس الذي يقوم عليه نمط الإنتاج هذا»[6].

إذاً فالانسحاق الذي تمارسه قوى الإنتاج الرأسمالي ضد الإنسان هو الذي جعل الإنسان يتجه إلى الداخل بوصفه بطلاً سلبياً ظل بعيداً عن الصراعات الاجتماعية في المجتمع الرأسمالي. وهذا ما هاجمه منظر النقد الماركسي لوكاش حيث يرى (أن شوق الناس في المرحلة الإمبريالية إلى الانسجام هو في الغالب تهرب جبان... إنهم يشيحون بطرفهم عن الكفاحات الاجتماعية، وينشأون يبحثون عن الانسجام في أعماقهم الداخلية[7].

وبذلك يدعو النقد الماركسي إلى أدب واقعي.. أيديولوجي، لا وجود فيه للهرب من الواقع، مهما كان المستوى الفني لهذا الأدب الهارب.

إن مرحلة الثورة الصناعية، وما خلفته من نظام رأسمالي متطور، أقضت مضجع الإنسان الحديث، في الوقت نفسه يأبى أن يعود للمصالحة مع ذاته على طريقة الإنسان البدائي.. فماذا يفعل؟!

بدأ يبتدع منافذ نفسية تخفف عنه وطأة ضغط الواقع المادي، وتعمل على خلق تصالح بين الوعي واللاوعي، بعد مسيرة تفاوضية منهكة.

إن هذه المنافذ النفسية تعود إلى ثلاثة حقول إنسانية، الأول هو الحقل السيكولوجي والثاني هو الحقل الميثولوجي والثالث هو الحقل الديني. وكل هذه المنافذ التي تخرج من أعماق اللاوعي وتشكل مساحة مهمة منه تعامل معها الإنسان الحديث بوصفها معادلاً نفسياً عن الكبت الذي يتعرض له نتيجة مختلف ضغوط الواقع عليه، وقد عول عليها كثيراً في سبيل الراحة النفسية، ذلك (أن الهرب خارج الواقع الشاق على النفس لا يمكن إلا أن يتمخض عن شيء من الهناء، حتى، ولو أفضى إلى تلك الحالة التي نسميها بالمرض لما تنزله من ضرر وأذى بالشروط العامة للوجود)[8].

لقد حاولت كافة فنون القرن العشرين أن تجسد أزمة الإنسان الحديث ومحاولاته الهروبية عبر الأقانيم الثلاثة (السيكولوجي والميثولوجي والديني). وكان حظ الفن الروائي

وافراً في هذا المجال، ربما لأنه واحد من أهم الفنون التصاقاً بالإنسان وأكثرها تصويراً له، فالفن الروائي يصور حياة الإنسان ولا شيء سوى ذلك، ذلك أن الرواية (تعالج الشخصية وأن الشكل الروائي... قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية وليس للتبشير بالعقائد أو التغني بالأغاني، أو الإشادة بأمجاد الإمبراطورية البريطانية)[9] وبسبب أزمة هذا الإنسان فقد انتقلت الرواية من تصوير المجتمع (رواية القرن التاسع عشر) إلى تصوير الفرد نفسه (رواية القرن العشرين) أي انتقل مركز الاهتمام من المجتمع إلى الفرد وأزماته الداخلية[10].

إن الرواية العربية فن متأثر بالرواية الغربية عموماً، والرواية الأنكلو-أمريكية على وجه الخصوص. والفرد العربي عموماً ليس بمعزل عن الارتجافات العالمية الكبرى التي حصلت في النصف الأول من القرن العشرين، وليس هو في حصن منيع عن الأزمات النفسية والأخلاقية والاجتماعية التي عاشها نظيره الأوروبي في الحقبة نفسها، ولذلك نقول إن المؤثرين الفني والنفسي قد اجتمعا في بلورة الرواية العربية الحديثة، مع محاولة منها للانسلاخ عن أمها الغربية، وتكوين هوية مستقلة لها، وهذا ما تحقق لها عندما أخذت تجسد معاناة الفرد العربي وأماته النفسية، لاسيما أن الرواية العربية قد انطبعت، منذ مرحلة ما بعد الرواية التقليدية، بطابع سياسي واضح، والشخصية فيها، غالباً، مهزومة وهاربة ومنفية أو غير منتمية، مما فسح المجال للأنماط الهروبية للتعبير عن أزمة الشخصية الروائية، كما سنتبين لاحقاً.

يجسد النمط النفسي - بوصفه مهرباً من الواقع - ثلاثة أنشطة نفسية هي الأحلام[11] وأحلام اليقظة[12] والهذيان[13] يلجأ إليها الفرد الذي يعاني كبتاً ما، ليحقق بها اللجوء السايكولوجي توازناً مع واقعه المتأزم، عبر خلق عالم خيالي مريح يوازي أو يقابل العالم الواقعي الذي يعاني منه، ولهذا يروي فرويد (أن الشعراء والروائيين حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مخيلتهم يحلمون، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدل على أن تفكير الناس، وانفعاليتهم يستمران في الأحلام، ولا يكون لهم من هدف غير أن يصوروا، من خلال أحلام أبطالهم حالاتهم النفسية[14].

إننا أمام مفارقة، فيما يخص النمط السايكولوجي في الفن الروائي، ففي الحياة الطبيعية عندما يكون للفرد نشاطه النفسي، فإن ذلك النشاط هو من إنتاجه فقط، تبعاً للعوامل التي تعرض لها في حياته الواعية، أما في العمل الروائي فإن النشاط النفسي للشخصية من إنتاج المؤلف نفسه بلاريب. ومن هنا تدخل مقصدية الرموز والمعاني المبتغاة من النشاط النفسي عن طريق المؤلف نفسه، لا عن طريق الشخصية. ومن هنا يجب التنبه إلى طبيعة

تدخل المؤلف في إنتاج النشاط النفسي لشخصيته، أقصد هل يتماشى هذا النشاط مع طبيعة الشخصية وتداعياتها النفسية أم أن النشاط النفسي المجتلب مصطنع ولا يتماشى أو لا يتوافق والوضع النفسي للشخصية؟

ولهذا سنعمل على الكشف عن مدى نجاح الموقف في استدعاء النشاط النفسي للتعبير عن الوضع النفسي للشخصية وأثر هذا النشاط في خدمة حبكة[15] الرواية وتطويره لها.

إن النمط النفسي في الهرب من الواقع يكاد يشيع في الرواية العربية الحديثة نتيجة للضغوط النفسية والاجتماعية والسياسية التي تعرض لها الفرد العربي وهو يبحث عن هوية وجوده.

ويعد (نجيب محفوظ) أول روائي عربي وظف الحلم - بوصفه نمطاً سيكولوجياً - توظيفاً فنياً - نفسياً عاليين، إذا (يعني نجيب محفوظ باستغلال الحلم لسببين، الأول لأهميته كجزء أساسي من تيار الشعور واللاشعور في وجدان البطل، والثاني ليلعب دور المعادل الموضوعي في حياة البطل ومأساته[16].

ففي أحد أحلام سعيد مهران في رواية (اللص والكلاب)[17] ذلك الحلم الذي يسبق محاولة اغتياله صديقه الخائن (عليش سدرة) وظنه أنه نجح فيها، ثم تمنيه أن يقتل صديقه وأستاذه (رؤوف علوان) لأنه هو الذي علمه الروح الثورية، وهو الذي تخلى عن تلك الروح في أعقاب ثورة يوليو وتسلمه منصب رئاسة تحرير جريدة (الزهرة). وبعد المجهود الهائل الذي بذله (سعيد مهران) في محاولته الاغتياليه وهربه من مسرح الجريمة ولجوئه إلى مسكن الشيخ الجنيدي حلم عند الفجر: (بأنه يجلد في السجن رغم حسن سلوكه... ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رؤوف علوان في بئر السلم. وسمع قرآن يتلى فأيقن أن شخصاً قد مات. ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع.. ولكن رؤوف علوان برز فجأة من الراديو المركب في السيارة... عند ذلك هدف سعيد: اقتلني إذا شئت ولكن ابنتي بريئة... ثم اندس في حلقة الذكر التي يتوسطها الشيخ علي الجنيدي كي يغيب عن أعين مطارديه فأنكره الشيخ.... يا آل مصر هنيئاً فالحسين لكم)[18].

يمكن تقسيم هذا الحلم على أربعة مراحل:

1 - المرحلة الأولى: السجانون يجلدون سعيد مهران رغم حسن سلوكه، ثم يسقونه الحليب بعد الجلد مباشرة، وهذا يعكس مدى الظلم الذي تعرض له سعيد مهران من المجتمع رغم سيرته الحسنة مع الآخرين، وكان يلمح إلى خيانة صديقه عليش سدرة وزوجته نبوية سليمان والخيانة البشعة لصديقه وأستاذه رؤوف

علوان فضلاً عن إنكار ابنته له.. كل هذه الخيانات والانتكاسات شكلت ضغطاً نفسياً هائلاً على الشخصية الحالمة، فلما أراد توجيه إدانة لهم في الواقع لم يستطع لأن السلطات تحميهم، فثار لاوعيه منهم بأن وجه الإدانة لهم عبر حلم، وبذلك شكلت المرحلة الأولى من الحلم مهرباً نفسياً ملائماً لسعيد مهران.

2 – المرحلة الثانية: يستكمل فيها اللاوعي ثأره من الأصدقاء الخونة، فسناء الصغيرة تضرب رؤوف علوان بالسوط في بئر السلم، وقرآن يتلى علامة على وجود مجلس عزاء، اللقطة الأولى ترمز إلى وضاعة الشخصية المضروبة والاستهانة بها، في حين تشير اللقطة الثانية إلى إنجاز الثأر من الصديق الخائن عليش سدرة، وكلا اللقطتين تجريان في منطقة سكن الشخصية الحالمة وهي (عطفة الصيرفي).

3 – سيارة الشخصية الحالمة مطاردة، ولا تقوى على الانطلاق السريع، ورؤوف علوان يبرز من الراديو وينتزع المسدس من سعيد مهران الذي يشير على رؤوف بمعاقبته أو معاقبة نبوية وعليش لأنهما أرشدا سناء إلى جلده بالسوط.

4 – المرحلة الرابعة: الهرب إلى حلقة الشيخ علي الجنيدي بوصفه ملاذاً آمناً، وبيته أقرب إلى بيت للعبادة – أي بيت الرب – فلا يشتبه به. ولكن الغيب – أو بالأحرى رجل الغيب – ينقلب ضده، إذ يطالبه ببطاقته الشخصية تطبيقاً لاقتراحات رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ، الذي وعد بتقديم تفسير مادي للقرآن الكريم، بعدها يعلن سعيد مهران عن استعداده للعمل أميناً لصندوق إدارة التفسير الجديدة، ثم يقرأ الشيخ سورة الفتح، ويهتف المنشد: (يا آل مصر هنيئاً فالحسين لكم).

هذه المرحلة الحاسمة من الحلم تبدو رمزية ومعقدة للغاية، فالبيت الآمن (بيت الرب) أصبح منتهكاً من رؤوف علوان، والشيخ المتصوف – رمز الهرب إلى الغيب – يطبق تعليمات رؤوف علوان المرشح لنيل وظيفة شيخ المشايخ – وهذا رمز على انتهاك منطقة الغيب – ويعمل هذا الأخير على إلغاء كل أثر غيبي للدين (ممثلاً بالقرآن) ويعد بتفسير مادي له، عندما يصل رؤوف علوان إلى أعمق منطقة لدى الإنسان – أقصد منطقة الغيب – ويحتلها، ولا يبقى أمام سعيد مهران إلا الاستسلام والخضوع للقوة الأقوى، ويتجسد هذا الوضع في الحلم بهتاف المنشد بسقوط الحسين رضي الله عنه قتيلاً مهنئاً أهل مصر بهذا الفوز، معيداً إلى الأذهان معركة الطف التي خسرها رغم كونه على حق.

من وجهة نظرنا فإن هذه المرحلة المعقدة من الحلم تشير إلى خسارته المعركة - كما الحسين - بعد أن كان على حق والآخرون خونة، وفي هذا مهرب وتعويض عن الضغوطات النفسية والمطاردات التي تعرض لها في الليلة التي سبقت الحلم.

إن هذا الحلم بقدر ما يجسد الإرهاص لهزيمة سعيد مهران وينبئ بها، بقدر ما يعد معادلاً نفسياً للواقع الضاغط عليه، فالأيام التي قضاها مهران بين خروجه من السجن والقبض عليه قليلة جداً، ومليئة بالتوتر الدرامي وحب الانتقام، لذلك فهو يوسع عالمه الضيق إما عبر تقنية الاسترجاع[19]، أو اللجوء إلى النمط السيكولوجي كما في لجوء لاوعيه إلى عالم الأحلام، وكذلك لجوئه إلى الهذيان.

(- إن من يقتلني إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه، والقول بأنني مجنون ينبغي أن يشمل كافة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم)[20].

إن الظاهرة التي يتحدث عنها مهران ليست جنونية بقدر ما هي نفسية، إن روح الانتقام تلبسته، فأصبح استيهام أحقيته بالانتقام ومصداقيته الفلسفية التي يحملها ويؤمن بها ويطبقها، يوجه هذا الاستيهام كل سلوكياته وتصرفاته التي يراها منطقية وصحيحة وعادلة[21].

ولعل أقصى درجات تصوير الذهن المضطرب، الهارب من الالتزامات الاجتماعية، نجده في رواية (الشحاذ)[22] لنجيب محفوظ. حيث جاء عرض الأحلام عرضاً مشهدياً (175-181) ليجسد أزمة الشخصية النفسية تجسيداً موضوعياً.

إن الرسابات النفسية - على حد تعبير فرويد - بدأت تظهر تدريجياً في ذهن (عمر حمزاوي) بعد أن وصل إلى أعلى درجات الشهرة والمجد والثراء. ولعل الهرب من الروح الثورية أيام النضال السياسي هي أهم الرسابات النفسية، وتتجسد الروح الثورية في شخصية صديقه الثوري (عثمان) - السياسي السجين - الذي اعتقل بعد أن تحمل مسؤولية أحد الأعمال الثورية بدلاً من عمر حمزاوي ومصطفى المنياوي - ولهذا حاولت الشخصية الرئيسة الهرب من العمل الحزبي (السياسة - الاشتراكية - المدينة الفاضلة) إلى العمل الوظيفي (المحاماة).

لكن هذا الهرب - هذا التحويل - لم يجد فيه حمزاوي ما يبحث عنه وهو الذات، ففقدان التوازن النفسي مع الواقع جاء نتيجة إخفاق (أنا) حمزاوي في إيجاد ذاته رغم الثراء والمجد الذي أصابه، لذلك لا يستطيع أن ينسجم مع الواقع فهرب منه إلى عالم أحلامه الخاص فـ

(إذا ما أخفق هذا التحويل [تحويلات تخيلات الرغبة إلى وقائع] نتيجة لمعاكسة الظروف الخارجية ولضعف الفرد، أشاح هذا الأخير عن الواقع ولاذ بحمى عالم حلمه الذي يوفر له قدراً أكبر من السعادة)[23].

هذا ما جسدته الشخصية بقولها (إن الداء الذي زهدني بالعمل هو الذي يزهدني بزينب)[24].

وبعد فقدان التواصل الاجتماعي مع الآخرين قرر الهرب من الحياة الاجتماعية إلى حياة العزلة والاعتكاف في بيت ريفي، وهنا تأتي سلسلتان من الأحلام، الأولى للتعويض عن النقص الاجتماعي الذي حصل للشخصية الهاربة: الحلم ببثينة، ابنته والحلم بمصطفى ثم الحلم بعثمان، وتقترن بهذه الأحلام الثلاثة لازمة أسلوبية تتكرر في كل حلم:

(ماذا يعني هذا الحلم إلا أنني لم أبرأ بعد من نداء الحياة؟ وكيف أفكر فيك طيلة يقظتي ثم تعبث بمنامي الأهواء)[25].

وأغلب الظن أن الضمير في السؤال الثاني (فيك) يعود إلى ذات الشخصية، تلك الذات التي لا يستطيع أن يكون إنساناً سوياً من غير عملية التفرد معها[26].

أما المرحلة الثانية من أحلام الشخصية الهاربة فتتسم بترميز أعلى من المرحلة الأولى أنفة الذكر، وتظهر القدرة العالية للشخصية الحالمة على الترميز.

تتميز هذه المرحلة بوجود ستة أحلام، منفصلة في الظاهر، ترتبطها جميعاً «لازمة أسلوبية واحدة تتكرر عند عند كل حلم:

(ولكن ليس هذا ما أتوق لرؤية وجهه وأنت تعلم) والضمير المقترن بمفردة (الوجه) إنما يعود إلى الذات، ولذلك فسلسلة الأحلام هذه تمثل مهرباً نفسياً من الواقع، للبحث عن الذات الهاربة، وهذه الأحلام هي كالآتي:

1 – رؤيا الفراغ ص 179.

2 – معركة بين رجل عار وحشي الملامح ووحش أسطوري تنتهي بسقوط الأخير ص 179.

3 – معركة عنيفة بين فريقين من العرايا البدائيين تنتهي بانتصار أهل الجبل على أهل الغابة ص 180.

4 – حياة الإنسان في طورها الزراعي ص 180.

5 – الانتقال إلى مرحلة العلم والتفكير (رمز الرجل المنكب على الأوراق) ص 180.

6 – باقة ورود ذات وجوه آدمية (زينت، بثينة، سمير، جميلة، عثمان، مصطفى، وردة) تمارس لعبة تبادل الأدوار، لاسيما بين سمير وعثمان، فيتكون منهما كائن

أسطوري، الجسد جسد سمير والرأس رأس عثمان، يقوم بمطاردة الشخصية الحالمة، التي يعييها الهرب فتستسلم، لكن الكائن الأسطوري يختفي، وربما رمز هذا الكائن إلى الصراع الذهني الذي يهيمن على تفكير الشخصية بين الماضي السياسي (عثمان) والمستقبل الآتي (سمير)، أي الصراع بين العدو والابن اللذين استحالا كائناً واحداً، لذلك فالشخصية الحالمة نفسها تصف عثمان بقولها (كما كنت ابني وعدوي) ص (185) إن مشهد المطاردة الأسطوري يرمز إلى قلب المواقف والعلاقات فالصديق يضحى عدواً والابن يطارد أبيه (فكأن كل شيء يجري في عالم معكوس)[27] وهذا ما يؤكد القدرة الفنية – النفسية العالية التي يمتلكها نجيب محفوظ في بنائه للشخصية الحالمة.

ثم ينتهي الحلم بصورة يوتوبية – تحقق له شيئاً من التوازن النفسي – حيث الأفعى تتخلى عن أنيابها السمية وترقص في فرح، والثعلب حارساً بين الدجاج والعقرب في لباس ممرضة (ص 181-182) ثم تأتي اللازمة الأسلوبية التي بدأ بها الحلم.

(ماذا يعني هذا الحلم إلا أنني.. وكيف أفكر فيك طيلة يقظتي ثم....) ص 182.

نستخلص مما تقدم أن هذا الحلم يعكس ثيمة الرواية بمجملها وهي البحث عن الذات، فحتى عندما تبدت له الشخصيات الأخرى في صورة ورود آدمية كان، يسأل (ليس هذا ما أتوق لرؤية وجهه وأنت تعلم، أين وجهه... أين وجهه؟).

لكن الحلم ظل مثبتاً الصورة آنفة الذكر وكأنه يقول له: إن ما تبحث عنه (أي الذات) إنما هو في الوجوه التي تراها، أي أن ذاتك تكون في التواصل الاجتماعي الذي هربت منه، ومما يؤكد هذا التفسير أن الشخصية الرئيسة عندما سألت:

(متى يرى وجهه؟ ألم يهجر الدنيا)؟ ص 191.

فإن الجواب جاء من أعماق وعيه (وليس من اللاوعي).

(وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب:

إن تكن تريدني حقاً فلم هجرتني؟! ص 191.

إن الشعور باللاانتماء نجد صداه واضحاً في روايات الأديب الوجودي العراقي فؤاد التكرلي، الذي يعد من أبرز الأدباء العراقيين الذين تأثروا بالفلسفة الوجودية في خمسينات القرن العشرين، ولذلك يرى الدكتور عبدالإله أحمد (أن التكرلي في عرضه لأبعاد فلسفته هذه، ومواقفه الفكرية الأخرى، هو القاص العراقي الوحيد الذي عكس أدبه رؤية

للحياة ذات أبعاد واضحة تكشف لديه عن موقف محدد منها[28].

هذه الفلسفة الوجودية ظهرت بعض أبعادها في رواية (الوجه الآخر)[29].

بشكل جلي، فقد كانت الشخصية الرئيسة (محمد جعفر) تشعر باللاانتماء مع المجتمع، لذلك كانت تتجه دوماً إلى الداخل.. إلى الذات التي يشعر معها بمصداقية الفلسفة التي يتبناها، أما إذا اتجه إلى الخارج، إلى المجتمع، فإنه لا يلقى غير الإدانة.

لقد وجد الصدى هذه الفلسفة التي آمن بها - بل وقبولها - في نمط هروبي - سيكولوجي متمثلاً بالحلم الآتي:

(لايزال يذكر الكوابيس المريعة التي احتشدت عليه في تلك الغفوة، كوابيس لا يعلم مم تكونت ولِمَ أدخلت الرعب إلى قلبه. رأى نفسه محاطاً بجدران عالية جداً من الصلب اللامع وهي تضغط على جسمه من كافة الأطراف حتى تكاد توقف أنفاسه. وكان يفكر، في محنته تلك، بطريقه للخروج ويتساءل - كيف يمكنه ذلك؟.

وكانوا يجيبونه بقسوة متكبرة أن يدفع الجدار الأيمن ويخرج للفضاء وكان متألماً غاية الألم لهذه اللهجة المهينة التي يكلمونه بها، ولهذا الغباء الذي يسيطر عليه ولا يدع له مجالاً لمعرفة الجدار الأيمن، وكان يريد أن يتوسل ويطلب الرحمة، ولكنه يعود فيقول لنفسه (إنهم يعاملونني كأني شخص محترم مدرك، فيجب أن أتظاهر بأني كذلك) وكان متألماً تخنقه عبرة تقف في حنجرته)[30].

رأى (محمد جعفر) هذا الحلم وهو في شرفة المستشفى حيث مخاض زوجته التي فقدت وليدها وهي في طريقها لتفقد بصرها بسبب الحمى الدماغية التي أصابتها إثر ولادة صناعية، وكان محمد جعفر يشعر، في تلك الأثناء، بوخز الضمير (لأنها تتألم بمفردها)[31] وهذا يعني أنه بدأ يشارك زوجته محنتها وجدانياً، وهو في طريقه لترك التفرد الذي يعيشه، لكنه يجهل طريق تلك المشاركة التي تعيده إلى أحضان المجتمع - بوصفه كائناً اجتماعياً - لذلك فقد عمل اللاوعي عبر الحلم - الكابوس على تصوير هذا الصراع النفسي الذي تمر به الشخصية الحالمة.

إن المضمون الظاهر لهذا الحلم - الكابوس - يعكس تماماً مضمونه الكامن، الذي كان قد ناقشه قبيل إغفاءته، فالجدران العالية جداً، الملساء، المحيطة به من كل جانب ترمز إلى الذات[32]، لكن ضغط (جدران) الذات على الشخصية الحالمة يؤدي إلى توقف أنفاسه أي توقف حياته بوصفه كائناً اجتماعياً - ولهذا يريد أن يخرج من البناء المربع الرامز إلى الذات. إن الأصوات التي يسمعها ترمز إلى

المجتمع الذي يستجيب لنجدته، بأن وجهه إلى دفـع الجـدار الأيمـن يـرمـز إلـى الـنـجـاة[33] والخروج إلى الفضاء الذي يرمز إلى المجتمع، ومن ثم الخلاص من سجن الذات. إن التظاهر بأنه شخص سوي ومدرك بل ومحترم كذلك، يعبر أصدق تعبير عن الوضع المتأزم لشخصية محمد جعفر القلقة، وعن التوازن الفريد الذي حاول إيجاده، فهو لم ولن يتجه إلى الجدار الأيمن – طريق الخلاص من سجن الذات. وهذا ما تجلى في كلامه أثناء الحلم: (إنهم يعاملونني كأني شخص محترم مدرك، فيجب أن أتظاهر بأني كذلك).

إن هذا الحلم – الكابوس يعكس ثيمة الرواية بمجملها، وهي الصراع بين لجوء (أنا) الفرد إلى الذات عبر عملية التفرد، وبذلك يحقق الفرد توازنه النفسي الخاص، أو الانصهار في بوتقة المجتمع ليكون رقماً لا معنى له في ذلك المجتمع، ويبدو أن الشخصية الحالمة قد اتجهت إلى ذاتها مع نهاية الرواية. وحققت معها – أي مع الذات – عملية التفرد – وهذا في رأينا، سر نجاح الرواية.

وفي بعد هروبي آخر من أبعاد النمط السايكولوجي نجد أن (كريم الناصري) الشخصية الرئيسية في رواية (الوشم)[34] للروائي العراقي عبدالرحمن مجيد الربيعي، يهرب من ماضيه السياسي ومن مدينته (الناصرية) فيجد في المرأة تعويضاً نفسياً عن خساراته السياسية، لذلك ليس من المستغرب أن تظهر المرأة في أحد أحلامه اليقظوية ليهرب من خلالهما – المرأة وحلم اليقظة – من واقعه المرير:

(وخرجنا إلى شاطئ بعيد، وانطرحنا على الرمل، ثم هدرت الأمواج، صخبت، عاثت بالسواحل، ثم خمدت وماتت بلا أنين، وعاد قلبي وحيداً عارياً كليل اللصوص والسفاحين، حلم كبير، أليس كذلك؟ هذيان طويل؟)[35].

إن حلم اليقظة هذا يأتي على شكل مناجاة فردية[36] تجسد الصراع الداخلي في ذهن (كريم الناصري) ومحاولته الهرب من الماضي السياسي والتعويض عبر جسد المرأة، ولهذا نرى أن منطقة اللاوعي تتوسع على حساب منطقة وعي الشخصية عندما يضغط عليها الواقع.

إن ضغوط الواقع كلما ازدادت اتجهت الشخصية إلى الداخل حيث التعويض النفسي، وهذا ما نجده جلياً في رواية (ملف الحادثة 67)[37]. للروائي العراقي إسماعيل فهد إسماعيل، ففي واحدة من أهم الأعراض الهستيرية[38] التي يتعرض لها (المتهم) – الشخصية الرئيسة – نتيجة التعذيب الذي لاقاه أثناء التحقيق، نجد عوالم مختلطة معقدة، تنبعث منها ذكريات مؤلمة نتيجة الوضع المتأزم الذي يعانيه (المتهم) أثناء التعذيب:

(المحقق: هل تعترف..... أم لا؟

الرمال التي تحت قدميه هلامية. حارة. تسحبه إلى أسفل (النجدة!.. ستبتلعني الرمال!.. هي تسحبني إلى أسفل!).

المحقق: هل هو قريبك؟

السماء تبرق بين آونة وأخرى فتبين أشباح طائرات كثيرة الآلام... الآلام...

المحقق: مقاومتك هذه لن تجديك نفعاً!

هناك في مكان غير بعيد عنه يقف ابنه.

يد الطفل تمتد... تمتد.... تملأ المسافة.

تكاد تصل إليه.... لكن الرمال!.... الرمال! (....)

صوت ابنه يحمل صوت ابنته، عيناه تبحثان عله يراها.

المحقق لمن معه: توقفوا قليلاً.

حركة الرمال تتوقف ابنه يختفي،

وصوت أمه (أنت تأخرت عن موعد توزيع الطحين!)[39].

فالرمال المتحركة، التي على وشك أن تبتلع المتهم، في هذه الهستيريا ترمز إلى الهزيمة التي تعرض لها الشارع العربي بعد نكسة حزيران، كما ترمز في الوقت نفسه إلى الهلاك والاضطهاد الذي يتعرض له المناضل الفلسطيني على أيدي بعض الأنظمة العربية.

ومع استمرار التعذيب والضغط تنفتح الشخصية على الماضي وذكرياته، وكأنها رموز تذكارية تحاول أن تعيده إلى وضعه قبل التعذيب، فهو يتذكر ابنه الذي يمد له يده ليسحبه من الرمال المتحركة، كما يتذكر صوت ابنته عبر صوت ابنه، وهذا وضع نفسي بحت، فالمهسترون (يعانون من تذكرات وأعراضهم هي رسابات بعض الحوادث الرّضيّة، ورموزها، رموز تذكارية)[40].

كما تستمر الذكريات المؤلمة البعيدة تنهال عليه، فيسمع صوت أمه البعيد عندما كانوا لاجئين في المخيمات الفلسطينية عقب الترحيل من وطنهم الأم، إن ذكرى الأم المشردة كثيراً ما تأتي إلى (المتهم) بين مدة وأخرى، دلالة على الارتباط الوجداني بها من جهة، وهروباً إليها كما زاد التعذيب (تعذيب الواقع) عليه ذلك (أن المهسترين لا يتذكرون فحسب خبرات مؤلمة مضى زمن طويل على وقوعها، بل يبقون مرتبطين بها وجدانيا)، إنهم لا يتحررون من الماضي، بل يضربون صفحاً لأجله عن الواقع والحاضر[41].

ولعل حلم (المتشائل) في رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)[42] للروائي الفلسطيني إميل حبيبي، يعد من أبرز الأنماط الهروبية السيكولوجية التي تجسد الهرب السياسي الأيديولوجي.

(رأيتني جالساً على أرض صفاح، باردة مستديرة. لا يزيد قطرها على ذراع. وكانت الريح صرصراً والأرض قرقراً. وقد تدلت ساقاي فوق هوة بلا قرار كما تدلى الليف في الخريف، فرغبت في أن أريح ظهري. فإذا بالهوة من ورائي كما هي الهوة من أمامي وتحيط بي الهوة من كل جانب. فإذا تحركت هويت، فأيقنت أني جالس على رأس خازوق بلا رأس...)[43].

نأتي هنا إلى رمز الخازوق، فهو أداة تعذيب بشعة وظفها العثمانيون لتعذيب معارضيهم وقتلهم، أما خازوق (المتشائل) فهو بلا رأس وهذا يعني انتفاء صلة التعذيب أو القتل عن هذه الأداة.

ويبدو أن الصفة الوحيدة التي يتمتع بها خازوق المتشائل هو الارتفاع.

(فعلمت أنني جالس على علو شاهق)[44].

ولذلك فالخازوق هنا هو رمز هروبي واضح، فالمتشائل لم يشارك أبناء وطنه محنتهم، وآثر موقف المتفرج، بل لم يتوان عن مساعدة المحتل الصهيوني من أجل أمل واحد هو لقائه (يعاد) الأولى، عن طريق المحتل نفسه، وحتى هذا الوعد لم يتحقق له، ولهذا يأتي كلام صديقه الشيوعي في الحلم بمثابة إدانة له على الموقف الهروبي من الواقع، ويدعوه إلى مراجعة النفس.

(فناديت علي قائلاً: هدئ من روعك، يا ابن النحس، واجعل أمرك شورى مع عقلك، فما الذي وضعك هذا الموضع، وهل من المعقول أن تنام في فراشك فتستيقظ فإذا أنت على خازوق؟ تأبى هذا الأمر نواميس الطبيعة وأحكام المنطق)[45].

لقد عمل اللاوعي عبر الحلم على توفير هذا الرمز بوصفه معادلاً موضوعياً عن الهرب من واقع المواجهة ذلك (أن اللاوعي يلعب دوراً هاماً في تحديد الاتجاهات التي تشق الشخصية الإنسانية طريقها فيه)[46].

ثم يعاود رمز الخازوق الظهور في نهاية الرواية في حلم آخر[47] لكن شخصيات الرواية تظهر هذه المرة وهي تمر على الشخصية الحالمة وكأن هذا المرور تكثيفاً لسيرة المتشائل – المتخاذل:

1 – تظهر شخصية (يعاد) الثانية فتدين المتشائل على هربه.

2 – تظهر شخصية يعقوب (الوسيط اليهودي بين المتشائل والمحتل الصهيوني) فيتخلى عنه وهو في هذا الوضع.

3 – تظهر شخصية الرجل الكبير (المسؤول الصهيوني)، فيسخر من الشخصية الحالمة ويوهمه أن خازوقه إنما هو هوائي تلفزيون.

4 – تظهر شخصية الشاب الفلسطيني، الشيوعي، فيدعوه إلى المشاركة النضالية.

5 – تظهر شخصية (يعاد) الأولى، فتدعوه إلى الهرب من المحتل واضطهاده، لكنه يفضل الجلوس على الخازوق.

6 – تظهر شخصية (باقية) زوجته وسعيد بن يعاد والشاب الشيوعي وكلهم يدعونه إلى العودة إلى واقع المواجهة، بينما هو متشبث بخازوقه – رمز الهرب من المواجهة.

7 – لم يظهر رجل الغيب، ليجتمع المهربان: النفسي (الحلم) والديني (الغيب).

(صحت سيدي شيخ الفضائيين ليس لي غيرك!

قال: أعرف ذلك.

قلت: جئت في وقتك!.

قال: لا أجيئكم إلا في وقتي.

قلت: انقذني ....

قال: أردت أن أقول: هذا شأنكم. حين لا تطيقون احتمال واقعكم التعس ولا تطيقون دفع الثمن اللازم لتغييره تلتجئون إلي.

إلا أنني أرى أن هذا الأمر أصبح شأنك وحدك.

قل: إن شاء الله، واركب على ظهري ولنمض)[48].

إذاً فاللجوء إلى الغيب يضارع اللجوء إلى الداخل فكلاهما هرب من الواقع.

إن حلم الخازوق، بمرحلتيه، يعد رمزاً كلياً لحياة الشخصية الحالمة، هذه الشخصية الهاربة دوماً من مواجهة واقع الاحتلال، فجاء الحلم (والغيب معه) ليشكل توازناً نفسياً مهماً لهذه الشخصية المتخاذلة.

وإذا كان إميل حبيبي قد قرن النمط السايكولوجي (الحلم) بالنمط الديني (رجل الغيب) في (الوقائع الغريبة...) فإنه يقرن هذا النمط السيكولوجي بنمط هروبي آخر هو النمط الميثولوجي (الأسطورة) في روايته الأخيرة (سريا بنت الغول)[49].

فقد وظف (حبيبي) أسطورة (الشاب دانكو) التي رواها الروائي الروسي (مكسيك غوركي) في كتابة (جامعاتي) والتي ترمز إلى مفهوم التضحية، إذ تحكي عن شاب يدعى دانكو ينتزع قلبه من بين أضلاعه لينير طريق قومه وسط الغابة المتكاثفة الظلام ولما تم وصولهم إلى مبتغاهم سقط مضرجاً بدمائه[50].

أما الشخصية الرئيسة (عبدالله) في رواية (حبيبي) فقد وظف الأسطورة في الحلم مع فارق جوهري سنتبينه لاحقاً.

(رأيت فيما يرى النائم، قوم (دانكو) أنفسهم، وقد خرجوا من الغابة متشابكي الأيدي، وكان الشاب دانكو، يقف في مقدمة صفهم الطويل...، معافى، وكان قلبه ينبض

بنشوة الحياة في حنايا صدره. وكان (الشاب دانكو) يأخذ بيد الذي يسير وراءه... وكان هذا الثاني يأخذ بيد الذي يسير وراءه... وكان هذا الثاني يأخذ بيد من يليه وإلى من لا تستطيع العين أن تحصيه أو ترى نهاية لهذه الصفوف المتراصة - صفاً صفاً -... ومن تعثر منا تباطأنا حتى يقوم من عثارة... فلا يسقط من صفوفنا إلا من أسقطه العدو برصاصة)[51].

ويبدو أن الحلم - الأسطورة يقدم صورة يوتوبية عن نضال الشعب الفلسطيني، متخذاً من أسطورة (دانكو) رمزاً هذا النضال، فالحلم يعكس الالتحام المصيري للشعب الفلسطيني في مواجهته العدو المحتل.

أما الفرق الجوهري بين الأسطورة والحلم فإن (دانكو) في الأسطورة (امتشق قلبه من حنايا ضلوعه وأشعله وحمله مشعلاً أمام قومه الشجعان يضيء لهم السبيل).

فامتشاق القلب جاء رمزاً للتضحية، أي أن كل قوم أو شعب إذا أرادوا الخروج من الظلام - أيِّ ظلام - فلابد من تضحية في صفوفهم[52]. أما حلم الأسطورة فإنه يعرض لفكرة إيديولوجية لم تتعد صيغة التمني في الواقع، فقد هربت الشخصية الحالمة من الواقع لتحقيق هذه الفكرة، وهي العمل النضالي الجماعي من أجل طرد الظلام - العدو المحتل من أرض فلسطين، وطالما أن الشخصية الحالمة تعجز عن مواجهة الواقع المرير فإنها تتجه إلى الحلم والأسطورة لتحقق في عالميهما أهدافها المبتغاة.

المراجع

1) الذات: عامل إرشاد داخلي تختلف عن الشخصية الواعية، ولا يمكن للمرء إدراكها إلا عبر بحث أحلامه الخاصة. (الإنسان ورموزه – كارل غوساف يونغ وآخرون – ت: سمير علي – وزارة الثقافة والإعلام بغداد – 1984 – ص 226).

2) اللاشعور: هو تلك السيرورات النفسية التي تبقى ناشطة فعالة من دون أن ترقى، مع ذلك، إلى مستوى الوعي لدى الإنسان المعني (الهذيان والأحلام في الفن – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1978 – ص 53).

3) من الجدير بالذكر أن الفنون القديمة كانت ذات جذور دينية، إذ يرى الناقد جورج توماس أن أصل الدراما – مثلاً – نابع من الطقوس الديونيزوسية، التي تجسد فكرة الموت والولادة (أو الانبعاث). وهذه الفكرة أو الأسطورة شائعة لدى الأقوام البدائية ودياناتها، ثم انتقلت إلى اليونان، فأسطورة (ديونيزوس) تقول إن الجبابرة قد مزقوا (ديونيزوس) إرباً وألقوا بأطرافه في مرجل وغلوها وأكلوها. ولما علم (زيوس) ما حدث أحرق الجبابرة بصاعقته، وأعاد طفله الميت إلى الحياة (ينظر: اسخيلوس وأثينا دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما – جورج تومسن – ت: صالح جواد الكاظم – وزارة الإعلام – بغداد – 1975 – ص 148).

4) كان المصريون القدامى في زمن الفراعنة يقدمون لإله النيل واحدة من أجمل فتيات مصر عروساً له أو (قرباناً) لكي يتجنبوا غضبه وفيضانه، وذلك الطقس كان يجري كل عام.

5) الإنسان ورموزه ص 22.

6) الرواية كملحمة برجوازية – جورج لوكاش – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1979 – ص 12-13.

7) دراسات في الواقعية – جورج لوكاش – ت: نايف بلوز – وزارة الثقافة – دمشق 1972 – ص 3.

8) خمسة دروس في التحليل النفسي – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – ط 3 – 1986 – ص 41.

9) نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث – هنري جيمس وآخرون – ت: إنجيل بطرس سمعان – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة 1971 – ص 181 .

10) تقدم الناقدة والروائية الإنكليزية فرجينيا وولف عرضاً مميزاً لهذا الانتقال الفني – التاريخي، يمكن العودة إليه في مقالها الشهير (السيد بنيت والسيدة براون أو الروائي والشخصية).

11) الحلم لدى فرويد: (بديل عن كل المضمون العاطفي والفكري لتداعيات الأفكار) أو هو (ضرب من تفريغ نفسي لرغبة في حالة كبت) (الحلم وتأويله – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت ط 3 – 1980 – ص 15 وص 66).

12) أحلام اليقظة: نوع من التخيلات، ظاهرات عامة شائعة تلحظ لدى الأسوياء كما لدى المرضى من الناس... فالمرء يعرف أنه يتخيل، وأنه لا يرى، بل يفكر... إن البطل في أحلام اليقظة هو على الدوام الحلم نفسه، إما بصورة مباشرة وإما عن طريق التماهي الصريح مع شخص آخر.

13) يرى فرويد أن للهذيان سمتين أساسيتين، الأولى أنه ينتمي إلى تلك الفئة من الأمراض التي لا تأثير مباشر لها على البدن، والتي لا تتظاهر إلا بأعراض نفسية، والسمة الثانية هي أن الاستيهامات تستقل بنفسها وتصير صاحبة الأمر والنهي، أي يصير لها رصيد (ينظر: الهذيان والأحلام في الفن – ص 50).

14) المصدر السابق – ص 7.

15) الحبك: سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج (أركان القصة – إم. فورستر – ت: كمال عياد جاد – دار الكرنك – القاهرة – 1960 – ص 105) أو هي: ترتيب الأحداث في القصة، وتعطي القصة الطويلة شكلاً وتناسباً، وقد تدور بترتيب عكسي فتبدأ من النتائج ومنها تعود إلى الأسباب.

(معجم مختارات المصطلحات الأدبية الإنكليزية – ت: بريهان ياملكي – جامعة بغداد – بغداد – 1966) – ص 29).

16) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ – د. بدري عثمان – دار الحداثة – بيروت – 1986 – ص 212.

17) اللص والكلاب – نجيب محفوظ – دار القلم – بيروت – 1973.

18) الرواية ص 89-90، وسنقوم بنقل مقاطع من الأحلام الواردة في الروايات موضوع البحث، لأن نقل نص الحلم كاملاً سيصيب البحث بالترهل، لذلك ينبغي مراجعة الحلم كما ورد في الرواية.

19) حاولنا تلمس أثر الاسترجاع في توسيع عالم الشخصية الضيق في أطروحتنا للدكتوراه الموسومة (الرواية الدرامية في الأدب العربي الحديث) كلية الآداب – الجامعة المستنصرية 2001 – ص 60-63 (غير منشورة).

20) اللص والكلاب ص 180.

21) كتب نجيب محفوظ رواية (اللص والكلاب) بعد عدة سنوات من قيام ثورة يوليو 1952م، وقد خذلته الثورة كثيراً (نتيجة انحراف مسارها عن الأهداف التي أعلنتها، وكذلك للأخطاء الكبيرة التي رافقتها. هذا الانخذال ظهر في روايات أولاد حارتنا (1959) واللص والكلاب (1961) والسمان والخريف (1962) والكرنك (1974) وغيرها. لكن نجيب محفوظ لم يظهر هذه الإيديولوجيات نحو الثورة بصورة مباشرة إلا فيما ندر – ربما في رواية الكرنك على وجه التحديد – وإنما خلق ثيمة (موضوعة) اجتماعية وترك الشخصيات تطرح وجهات النظر بشأنها، ولهذا يرى الناقد الدكتور صالح الرزوق – عن صواب – أنه مع بداية المرحلة الدرامية عند نجيب محفوظ، والتي تبدأ باللص والكلاب مروراً بالطريق والشحاذ اختفت الحماسة الثورية لديه وحل مكانها قلق تراجيدي واضح من مصير مجهول، ففي هذه المرحلة نتلمس الخراب الأيديولوجي والروحي اللذين يدمران الوجود الإنساني العاثر (ينظر: المأساة في الأدب – د. صالح الرزوق – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1992 – ص 91).

22) الشحاذ – نجيب محفوظ – مكتبة مصر – القاهرة – د. ت.

23) خمسة دروس في التحليل النفسي – ص 61.

24) الشحاذ – ص 56.

25) الرواية – ص 176.

26) عملية التفرد: هي تفاهم الوعي مع المركز الداخلي الخاص بالمرء (النواة النفسية) أو مع الذات. وتحصل هذه العملية في الإنسان وفي اللاوعي، إنها عملية يعيش الإنسان خلالها طبيعته الإنسانية الجبلِّية. بتعبير أدق، لا تكون عملية التفرد حقيقية إلا حين يكون الفرد على دراية بها، ويقيم رابطة حية معها عن وعي. (ينظر: الإنسان ورموزه، ص 227 وص 234).

27) نظرية الأحلام – ص 129.

28) الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية – د. عبدالإله أحمد – منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1977 – ج 2 – ص 379.

29) الوجه الآخر – فؤاد التكرلي – منشورات الثقافة الجديدة – بغداد – 1960.

30) الرواية ص 120.

31) الرواية – ص 119.

32) ترى الباحثة الألمانية فون فرانتس – تلميذة يونغ – أن البنى المستديرة أو المربعة عادة ما ترمز إلى الذات، التي لها ينبغي أن يخضع الأنا لإنجاز عملية التفرد. (الإنسان ورموزه – ص 229).

33) إن الجهة اليمنى ترمز عند مختلف المجتمعات والثقافات، وعلى مر العصور، إلى التفاؤل والسعد، وإنجاز المهمة، وقد انتقلت هذه النظرة الميثولوجية إلى الدين، الذي أضحى يفضل هذه الجهة على نظيرتها، اليسرى أو الشمال: **"وأصحاب اليمين ما أصحاب اليمين في سدر مخضود * وطلح منضود * وظل ممدود * وماء مسكوب * وفاكهة كثيرة * لا مقطوعة ولا ممنوعة وفرش مرفوعة * وأصحاب الشمال* ما أصحاب الشمال في سموم وحميم * وظل من يحموم لا بارد ولا كريم"** (الواقعة 27-44). ومازالت هذه النظرة الميثولوجية قائمة في موروثاتنا الاجتماعية حتى الآن.

34) الوشم – عبدالرحمن مجيد الربيعي – دار الطليعة – بيروت – ط 2 – 1980م.

35) الوشم – ص 89-90.

36) مناجاة النفس أو المناجاة الفردية: إحدى تقنيات تيار الوعي الرئيسة وتعني (نشاط فردي، يتكلم فيه الشخص وحده، وتتخذ عادة شكل حوار، حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة – د. سعيد علوش – دار الكتاب اللبناني سوشبرس – بيروت – الدار البيضاء – 1985 – ص 205.

37) ملف الحادثة 67 – إسماعيل فهد إسماعيل – دار العودة – بيروت – 1974م.

38) يسميها المؤلف (هذياناً) ونحن لا نتفق معه في هذه التسمية، لأن الهذيان يتسم بوجود استيهامات يعيشها الفرد كأنها حقيقية، أو تكتسب مصداقية لديه، ولكن (المتهم) في الرواية يتعرض لصدمات نفسية يسميها فرويد (رضات نفسية) نتيجة التجارب القاسية التي لاقاها أثناء التحقيق (التعذيب) معه، هذه الصدمات النفسية هي التي سببت الأمراض الهستيرية التي تحاول تقصيها هنا.

39) ملف الحادثة 67 – ص 67-68.

40) خمسة دروس في التحليل النفسي – ص 16.

41) المصدر السابق – ص 17.

42) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل – إميل حبيبي – دار ابن خلدون – بيروت – 1974م.

43) الرواية – ص 152.

44) الرواية – ص 152.

45) الرواية – ص 153.

46) الأمن الرواية – أ. أ. مندلاو – ت: بكر عباس – دار صادر – بيروت – 1997 – ص 8.

47) الرواية – ص 202-205.

48) الرواية – ص 205.

49) سرايا بنت الغول (خرافية) – إميل حبيبي – دار رياض الريس للكتب والنشر – لندن – قبرص – 1990م.

50) نقل حبيبي نص الأسطورة في الرواية (ص 183) مما يغني عن إعادة كتابتها.

51) الرواية – ص 184.

52) هذه فلسفة شيوعية معروفة تقوم على مبدأ التضحية بجيل أو أكثر لتعم المساواة والاشتراكية في صفوف الأجيال اللاحقة، وتنعدم الفروق بين الريف والمدينة، ويسود مبدأ توزيع المنتجات بين الجميع مجاناً، كلٌّ حسب حاجته. ينظر: تطور الفكر الماركسي – إلياس فرح – دار العودة – بيروت – ط 7 – 1978 – ص 205.

المصادر والمراجع

● **القرآن الكريم:**

1) الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية – د. عبدالإله أحمد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1977م – ج 2.

2) أركان القصة – أ. م فورستر – ت: كمال عياد جاد – دار الكرنك – القاهرة – 1960م.

3) اسخيلوس وأثينا دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما – جورج تومسن – ت: صالح جواد الكاظم – وزارة الإعلام – بغداد – 1975م.

4) الإنسان ورموزه – كارل غوستاف يونغ وآخرون – ت: سمير علي – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1984م.

5) بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ – د. بدري عثمان – دار الحداثة – بيروت – 1986م.

6) تطور الفكر الماركسي – إلياس فرح – دار العودة – بيروت – ط 7 – 1978م.

7) الحلم وتأويله – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – ط 3 – 1980م.

8) خمسة دروس في التحليل النفسي – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – ط 3 – 1986م.

9) دراسات في الواقعية – جورج لوكاش – ت: نايف بلوز – وزارة الثقافة دمشق – 1972م.

10) الرواية كملحمة برجوازية – جورج لوكاش – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1979م.

11) الرواية كملحمة برجوازية – جورج لوكاش – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1979م.

12) الزمن والرواية – أ. أ. مندلاو – ت: بكر عباس – دار صادر – بيروت – 1997م.

13) سرايا بنت الغول – إميل حبيبي – دار رياض الريس للكتب والنشر – لندن قبرص – 1990م.

14) الشحاذ – نجيب محفوظ – مكتبة مصر – القاهرة – د. ت.

15) اللص والكلاب – نجيب محفوظ – دار القلم – بيروت – 1973م.

16) المأساة في الأدب – د. صالح الرزوق – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1992م.

17) معجم مختارات المصطلحات الأدبية الإنكليزية – ت: بريهان ياملكي – جامعة بغداد – بغداد – 1966م.

18) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة – د. سعيد علوش – دار الكتاب اللبناني – سوشبريس – بيروت – الدار البيضاء – 1985م.

19) ملف الحادثة 67 – إسماعيل فهد إسماعيل – دار العودة – بيروت – 1974م.

20) نظرية الأحلام – سيجموند فرويد – ت: جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت 1980م.

21) نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث – هنري جيمس وآخرون ت: أنجيل بطرس سمعان – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – 1971م.

22) الهذيان والأحلام في الفن – سيجموند فرويد – ت – جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1987م.

23) الوجه الآخر – فؤاد التكرلي – منشورات الثقافة الجديدة – بغداد – 1960م.

24) الوشم – عبدالرحمن مجيد الربيعي – دار الطليعة – بيروت – ط 2 – 1980م.

25) الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل – إميل حبيبي – دار ابن خلدون – بيروت – 1974م.

* * *

«ابن بطوطة» سارداً معاصراً

عبدالرحيم مؤذن

i. **لعل** أهمية «ابن بطوطة» - ونحن نحتفل بمرور سبعة قرون على ولادته (1304م أو 1368 أو 1378؛)[1] - تكمن في انتسابه إلى زماننا على خلاف العديد من الأسماء التي نستحضرها في وقتنا الحالي، مع وعينا الدائم بانتسابها إلى الماضي. أما بالنسبة لـ «ابن بطوطة» فالزمن الذي ينتسب إليه هو زمن الأسئلة المتجددة، زمن الماضي والحاضر، أل «هنا» وأل «هناك».

1) من أي موقع يستمد «ابن بطوطة» هذه المعاصرة، علماً أن المعاصر لا يحتاج إلى سنة الميلاد أو الوفاة مادام السؤال يتناسل باستمرار، في المسار الإنساني، ملتقطاً جوهر هذا المسار من خلال الأسئلة التالية:

* هل يستمد «ابن بطوطة» هذه المعاصرة من زمن رحلته «الواقعي» الذي استمر ثلاثة عقود قطع فيها الرحالة ما يقرب من 120000 كلم، أي ما يعادل ثلاث مرات محيط الأرض، بأساليب السفر السائدة في القرون الوسطى، وما أدراك ما أساليب السفر في هذه القرون؟!

* هل يعود ذلك إلى ريادته، في هذه الرحلة الطويلة من خلال محطات أساسية؟! على سبيل المثال نذكر نماذج من هذه المحطات:

أ - هو أول رحالة إسلامي (عالمي) ارتحل إلى السودان وإفريقيا.

ب - زار كل الأماكن المقدسة، إسلامياً، وعلى رأسها «مكة» و«بيت المقدس»، فضلاً عن الأضرحة والمزارات والزوايا.

ت - زار أهم علماء عصره، والتفت إلى أهم الكرامات والمزارات إلى الحد الذي أصبح فيه عنصراً من عناصر هذه الكرامة أو ذاك المزار.

ث - ما علاقة الرحلة بـ «مركزية الإسلام» في تلك المرحلة؟!

ج - ما علاقة الرحلة بالعالم الذي كان معروفاً في مرحلة القرون الوسطى، وهو يشمل، آنذاك، المشرق العربي والهند والصين بعاصمتها «بكين PEKIN» بالرغم من تشكيك بعض الباحثين الأجانب، فضلاً عن إفريقيا الشرقية والسودان خاصة!!

ح - زار «أوروبا» خاصة الجنوب الإسباني أو الأندلس كما كانت تسمى قديماً.

خ - هل يتعلق الأمر بكون «ابن بطوطة» آخر رحالة مسلم وصف «بغداد» قبل أن ينتشر فيها الخراب، ويعم أرجاءها الدمار؟!

2) قد يكون الأمر كذلك، دون أن يكون كذلك! فالرحلة غنية بفضاءات مختلفة تسمح بتعدد القراءات بعيداً عن الأفكار المسبقة، مادام «ابن بطوطة» قد تحول إلى رحالة عالمي منتسب إلى هوية ثقافية إنسانية.

إن ما نعنيه بمعاصرة «ابن بطوطة» يرتبط بوجوده النصي قبل أن يرتبط بوجوده الواقعي (المادي)، ومن ثم فوجوده النصي - عبر ثلاثة عقود - سيسمح لنا بإثارة العديد من الأسئلة صبت في الصياغة السردية من خلال المستويين التاليين:

أ - المستوى السردي المتعدد المواقع - سردياً - والأساليب - حكائياً - من جهة، والمتعدد في لحظات التلقي من جهة ثانية.

ب - خرق رحلة «ابن بطوطة» - بلغة تودوروف TODOROV - لمكونات المتن الرحلي السائد، ولمكونات - من جهة أخرى - الجنس الأدبي أو جنس الرحلة، وبالتالي محكيات السفر بصفة عامة.

السؤال - إذاً - في جوهره، سؤال الكتابة بمصطلحاتنا المعاصرة دون إهمال الدلالة القريبة أو البعيدة المرتبطة بزمن «ابن بطوطة»، ومن بين هذه الدلالات نذكر:

أ - الكتابة مرادفة للتسجيل العادي لحوائج الناس وحسابات وأغراض خاصة. (انظر طلب ركاب إحدى السفن من «ابن بطوطة»، تسجيل وصاياهم الأخيرة بعد أن اصطدموا بطائر الرُّخ الذي اتخذ شكل جبل غريب لا علاقة له بطوبوغرافية

المكان أو مرجعه الخرائطي الواقعي «الرحلة»(2).

ب – التسجيل هو استرجاع للمرئي والمسموع عن طريق الذاكرة، ويتم ذلك من قبل «كاتب» يستعمل ضمير المتكلم بدلالاته على الحضور النصي من جهة، ومسؤوليته، من جهة ثانية، القول أي الملكية الرمزية الدالة على انتساب النص إلى صاحبه: «... قيدت من ذلك كثيراً، وضاع من جملة ما ضاع لي لما سلبني كفار الهند في البحر»(3).

ت – دلالة الواقع الحرفية أو الطابع التسجيلي الغالب – عادة – على المتن الرحلي: «وأنا أشهد الله وملائكته ورسله، أن جميع ما أنقله عنه من الكرم الخارق للعادة حق يقين، وكفى بالله شهيداً»(4).

3) أما مفهوم الكتابة عند كاتب الرحلة وراويها «ابن جزي» فهي تعادل الآتي:

* التسجيل الأمين لما ورد عن صاحب الرحلة دون زيادة أو نقصان، ودون نقد أو تمحيص. «وأوردت جميع ما أورد من الحكايات والأخبار، ولم أتعرض لبحثٍ عن حقيقة ذلك ولا اختبار»(5).

* وقد تكون الكتابة اختصاراً لما روي له، أي لـ «ابن جزي»، يقول هذا الأخير: «... انتهى ما لخصته من تقييد الشيخ أبي عبدالله محمد بن بطوطة»(6).

وربما وردت لفظة على وضعه، فلم أحد عن أصله ولا فرعه»(7).

4) هذه اللحظات من الكتابة تعكس رغبة – وهذا مجرد افتراض – «ابن بطوطة» في أن يتحول بعد العودة إلى كاتب محترف، فالكتابة «الوظيفية» التي مارسها – أثناء الرحلة – عند تقييده لحوائج الناس أو وصاياهم، لم تقنعه بسبب خضوعه لتأثير فكرة الكاتب الساحرة، خاصة أنه قضَّى ما يزيد على ثلاثة عقود من السفر والارتحال، وتلك لعمري مادة غنية للكتاب والكتابة. ومن الثابت أن ابن «بطوطة» قد تابع ما يحظى به أهل القلم [الكتابة] من تبجيل واحترام، والدليل على ذلك ما أصدره «أبو عنان المريني» من أوامر لكتابة الرحلة المروية من قبل «ابن بطوطة» الذي خضع لصياغة معترف بها كما جاءت عند الكاتب والشاعر «ابن جزي»و غير أن هذا الانتقال من الطابع الشفهي إلى الطابع المكتوب، دفع بـ «ابن بطوطة» إلى تحصين موقعه السردي الذي أصبح محط تنافس من قبل «ابن جزي». إنها لحظة التناوب السردي من خلال تبادل الأدوار بين «ابن بطوطة» و«ابن جزي» عبر حضور ضمير المتكلم الذي انقسم إلى ضميرين:

- ضمير المتكلم المفرد.
- ضمير المتكلم الجمع.

- ويتوزع هذا الضمير إلى متكلمين:

- المتكلم المفرد المسمى بـ: «شمس الدين أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي المعروف بـ «ابن بطوطة».
- المتكلم النصي الذي أملى رحلته le moi textuel على متلق يحمل اسماً ذائعاً حقيقياً وهو الشاعر الكاتب «ابن جزي».

- ويتوزع ضمير المتكلم إلى موقعين:

- موقع الأنا النصي المركزي (ابن بطوطة).
- موقع الأنا النصي الثانوي (ابن جزي).

- ويتوزع ضمير المتكلم إلى ساردين:

- سارد الداخل (ابن بطوطة) أي السارد الحدث والسارد القول.
- سارد الخارج (ابن جزي) أي من خارج النص (حدثاً وقولاً سردياً).

5) من هنا كان سارد الداخل يحضر في الرحلة من البداية إلى النهاية قولاً وفعلاً، في حين يحضر سارد الخارج (ابن جزي) في مقاطع دون أخرى، أو قد يكتفي بممارسة، من الخارج دائماً، الترتيب والعنونة والتذكير والتصحيح فضلاً عن التدبيج والتنميق خاصة أن «ابن جزي» ينتمي إلى سلك الكتبة بالبلاط المريني الزاخر بالشعراء - ومنهم «ابن جزي» - والمؤرخين وكتاب الدواوين.

لا يكتفي سارد الداخل باستعمال ضمير المتكلم المفرد، بل إنه يمارس السرد بضمير المتكلم الجمع، وتصبح «نا» الدالة على الجماعة ميثاقاً ضمنياً للتطابق بين سرد السارد المفرد وسرعة الجماعة المتزامنة معه في لحظة السرد، مادامت هذه الجماعة مكتفية بالعلامة النحوية «نا»، دون أن تعلن عن وجودها السردي - ولو من قبل السارد - باسم العلم، أو، من جهة أخرى، عن طريق الفعل السردي المعارض لسرد المتكلم المفرد.

6) وفي حالة التنصيص على أسماء السراد، فإن ذلك ينتج لحظتين:

أ - لحظة التطابق - من جديد - بين سرد المفرد وسرد الجماعة[8].

ب - أو قد تنتج لحظة التعارض بين السارد المفرد والآخر المنتمي إلى الجماعة. (مرويات أو حكايات قد لا تقبل التصديق).

ويظل هذا التوزع بين السارد المركزي (ابن بطوطة) وباقي السراد الآخرين خاضعاً لملكية النص المادية والرمزية، أيضاً، لصاحبه «ابن بطوطة»، ومن ثم كانت الرحلة سيرة ذاتية لـ «ابن بطوطة»، بل إننا لا نعرف القليل أو

الكثير عن «ابن بطوطة» إلا عن طريق هذه الرحلة التي تكاملت فيها وضعية السارد (وهو من ورق) بوضعية المؤلف أو الكاتب (وهو من لحم ودم). وهاتان الوضعيتان ارتبطتا بـ «الشخصية المركزية» المشكلة من أفعال وتفاعلات.

امتد تبادل المواقع بين هذه الأطراف إلى النص دون الاقتصار على المنتجين أو الساردين لمراحله وصيغه. هكذا توزع النص بين طرفين، مما أنتج مواقع متباينة تجسدت في الآتي:

* يشغل «ابن بطوطة» دور المرسل أو السارد أثناء الرحلة خاصة بعد اعترافه بضياع بعض مذكراته لأسباب عديدة، إنه سارد أثناء الارتحال.
* وهو مسرود له أثناء إملاء رحلته على «ابن جزي» الذي يتحول بدوره إلى سارد أثناء الكتابة.
* سرد «ابن بطوطة» يحمل ملامح مميزة منها:

أ - ملامح السرد الشفهي بالرغم من وجود بعض التقييدات التي يشير إليها «ابن جزي» بقوله: «انتهى ما لخصته من تقييد الشيخ أبي عبدالله محمد بن بطوطة أكرمه الله»[9].

ب - ملامح الرحالين السراد السابقين على «ابن بطوطة»، وهو بذلك ينطلق من سنة السند الذي جسد عماد السرد أو الرواية في الثقافة العربية الإسلامية[10].

إن الطابع الشفهي مازال مخلصاً للحديث أكثر من إخلاصه للكتابة. وإذا كان «بديع الزمان الهمداني» قد استطاع نقل فعل الحديث [حدَّثنا] من سنده الديني أولاً (الحديث النبوي)، وسنده اللغوي ثانياً (علماء اللغة ورواة الشعر)، فإن الرحلة - خاصة رحلة ابن بطوطة - قد أعادت وصل ما انقطع بربط السرد الرحلي بجذوره الشفهية من خلال الآتي:

* الإكثار من فعل [حدَّث] الدال على الكلام قبل الكتاب[11].
* الإكثار من الخبر والإخبار، وتقديم الحكَّائين باسم أو بدون اسم.
* الإكثار من حروف العطف وأدواته مساوقة للحركة والانتقال.
* صيغ التعليم والتوجيه الدالة على استحضار مستمع أو متلق مباشر مفترض: «وسيأتي ذكره»[12].
* توظيف عنصر الاستظهار، شعراً ونثراً، المنتشر في الرحلة[13].
* إيراد العديد من المرويات والأحدوثات والأخبار المتنوعة بين العجيب والغريب، الطريف والمتداول[14].

أما على مستوى المكتوب، فالإشارة إلى تقييدات الشيخ - كما أشار إلى ذلك «ابن

جزي» - واردة في الرحلة، مما يؤكد على طابع المذكرات (التقييدات) البارز في التقسيم والتبويب، كما أن خصائص المكتوب تبرز أيضاً في قدرة الرحالة «ابن بطوطة» على التوليف بين:

- السرد المباشر والكتابة التاريخية، أو بين اليومي Le quotidien والحقب الزمنية المختلفة المرتبطة بالماضي.

- بين كتابة أوتوغرافية وكتابة بيوغرافية، أو تسجيل سير الأولياء ومراتب الصوفية، ودرجات الشيوخ، وطبقات العلماء، وأنواع الكرامات، وأنواع الزوايا أو «الخوانق» كما يسميها أهل القاهرة(15).

وللتذكير، فإن حديث «ابن بطوطة» عن الكرامات يمتزج فيه أسلوب الرحالة بأسلوب الكرامة التي تصبح ملكاً للسارد إلى الحد الذي يتعذر فيه التمييز بين سرد الرحالة وسرد الكرامة المنقولة عن الآخر، صاحب الكرامة أو الراوي لبعض لحظاتها، ويرجع ذلك إلى تكامل سرد السارد المركزي بسرد السارد الثانوي (ابن جزي) من خلال عملية التوليف (المونتاج) بين محكي السارد ومحكي الشخصيات، بين المحكيات الكبرى للرحلات الثلاث والمحكيات الصغرى الموزعة عبر المحكيات الرئيسية، بين المحكي المسهب أو المفصل أو الحواشي المكثفة لهذا الحكي، أو المفصلة لبعض مغاليقه.

كان «ابن بطوطة» سارداً قبل أن يكون كاتباً، وكان «ابن جزي» كاتباً قبل أن يكون سارداً. ومتعة الحكي [السرد] في الرحلة، تعود إلى كون ابن بطوطة كان سليل سراد قبل أن يكون سليل كُتَّابٍ بالمعنى الحِرَفي. ومن ثم كان إحساسه بانتمائه إلى مركزية الإسلام، أثناء القرون الوسطى، التي لعبت فيها مركزية الحكي - المخيال الإسلامي - دوراً كبيراً. فـ «ابن بطوطة» لم يسرد عن بلاد الإسلام، بل سرد بواسطة الإسلام المنفتح على الآخر - سواء شاركه المعتقد أم لم يشاركه في ذلك - الغني بحكاياته وثقافته وتجربته في التعامل مع التنوع في المكان والزمان.

من هنا كان «ابن بطوطة» يتحدث بصيغة المفرد من خلال عين الآخر الذي ظل بالنسبة لـ «ابن بطوطة»:

* صنيعة إلهية كشف السفر عن خبرتها وعطائها وحضارتها المميزة.
* الاحتكام إلى ما ينفع الناس عن طريق الكشف والاكتشاف.
* الانفتاح على الآخر في التسيير والتدبير مما دفع به إلى أن يشغل مناصب عديدة لتسهيل التعامل بين الناس مثل شغله للقضاء بـ «دلْهي»، والسفارة بالقسطنطينية والصين، ومهام سياسية أخرى بجانب سلطان «مالي».
* يقدم العجيب والغريب والمدهش أو

الاستثنائي من موقع القناعة أو الاقتناع بالاختلاف والتنوع بين البشر من جهة، أو منظور متعال من جهة ثانية.

* استغراق سفره لثلاثة عقود يدل على رغبته الدائمة في التعلم والتعرف على هذا التنوع. فـ «الحكمة ضالة المؤمن» و«لا تبحث عن القائل بل البحث عن المقول».

* قد يعزف مرات عديدة على مقولة الإسلام والكفر، غير أن ذلك لا يدفع به إلى القذف والقدح، بل كان يلتزم الحياد مسجلاً جوانب معينة من ممارسة هذه الشعوب. وتجدر الإشارة إلى أن [الكفر] قد لا يبقى حبيس المرجعية الدينية، بل قد يعني السلوك غير الأخلاقي عامة، ولعل هذا ما يفسر وقوع «ابن بطوطة» في مآزق السرقة، أو فقدان المتاع من طرف هؤلاء الكفرة.

ii. [التحفة] والنوع الرحلي: استطاعت رحلة «ابن بطوطة» أن تؤسس لكتابة رحلية ابتعدت عن، في بعض عناصرها، تقاليد الكتابة السائدة في هذا المجال من خلال الآتي:

أ - لم تلتزم باحترام خط الذهاب والإياب، بل أنتجت الرحلة خطوطاً عديدة من الذهاب والإياب. فإذا كان الحج في البداية هو المقصد العلني لـ «ابن بطوطة»، فإن الحج تحول إلى (6) حجات في مواقع متباينة عبر العالم آنذاك.

هكذا تقاطع خط الحج مع خطوط أخرى، ذهاباً وإياباً، أنتجت مقصديات متعددة.

ب - وأصبح الحج نمطاً من أنماط الارتحال داخل الرحلة بجانب النمط الزياري والنمط السفاري (الهند/ القسطنطينية/ مالي) والنمط العجائبي (الهند/ الصين/ السودان) والنمط الكراماتي، فضلاً عن الرحلة العلمية والفهرستية والسياحية... إلخ. قد يقول قائل: إن مرجع ذلك يعود إلى قيام «ابن بطوطة» برحلات ثلاث شهيرة، وسبعة أسفار أو أكثر.

غير أن ذلك لا يمنع من التأكيد على أن تعاملنا، في هذا السياق، يتم من خلال [التحفة] التي أصبحت لدى المتلقي [القارئ] نصاً واحداً خضع للتوافق التام بين سارده [الراوي] المركزي [ابن بطوطة] وسارده الثاني [ابن جزي].

ت - هكذا يمكن نعت الرحلة بأنها رحلة شاملة هاجسها الأساسي هو السفر، بعد أداء الفريضة الخامسة، بغض النظر عن وجهة الرحالة.

متعة السفر هي التي قادت عملية الارتحال، أولاً، وعملية الرواية، ثانياً.

ث - ومن ثم تنوعت في الرحلة أساليب الدهشة

والاندهاش (العجائبي)، ولم يتردد الرحالة فـي الـكـشـف عـن جـوانـبـه الـحـمـيـمـة (الأوتوبيوغرافيا)، أو في ترويض التراث الرحلي السابق عن كبار رحالات العصر (ابن رشيد/ التجيبي/ العبدري/ ابن جبير...)، أو فـي كتب المسالك والممالك لينسج محكياً من محكيات السفر التي ألح فيها الرحالة على إمتاع ذاته، وإمتاع الآخر. فهو لم يخلق القطيعة المطلقة مع الرحالين السابقين، لكنه في الوقت ذاته، أسس لسرده المميز القائم على تجربة ذاتية مميزة.

ج – هكذا تخففت رحلة «ابن بطوطة» من الصور البلاغية، ومن المبالغة في التأدب إلى الحد الذي استعمل فيه الكثير من مفردات العامية وصيغها، فضلاً عن إلحاحه على المتابعة لليومي، واستقصاء مظاهر «الواقعي»... مما قرب النص من المتلقي أو المستمع الذي لم يبق حبيس التقاليد القروسطية، بل انفتح هذا المتلقي وهو الذي ينتظر رحلة حجية، على رحلات متعددة الأنظمة والمعارف والصيغ السردية والحكايات العجيبة والغريبة، وتحولات الواقع والخيال. إنه خرق متجدد لميثاق القراءة بين قارئ نمطي – قارئ الرحلة الحجية – ورحلة متمردة على النمطية.

الهوامش

*) اعتمدنا في هذه المداخلة على رحلة «ابن بطوطة» المعنونة بـ «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار»، تقديم وتحقيق: الشيخ محمد عبدالمنعم العريان/ دار صادر/ 1996.

1) والاختلاف حول سنوات الميلاد والوفاة خاصة أمر وارد في العديد من الدراسات حول «ابن بطوطة».

2) الرحلة (م. س).

3) نفسه/ ص 354.

4) نفسه/ ص 453.

5) الرحلة. من مقدمة ابن جزي.

6) نفسه.

7) نفسه.

8) نفسه/ ص 32-264 -265... إلخ.

9) نفسه/ ص 827.

10) وهو أمر متداول عند العديد من الرحالين، فـ «ابن جبير» اكتفى فيها بتقييد [اصلها من ذكر المراحل والانتقالات وأحوال البلاد تقييداً لم يصل به التأليف، فرتبه بعض من أخذ عنه]/ ورحلة «ابن رشيد السبتي ساعد على تنقيحها عبدالمهيمن الحضرمي/ ورحلة «يحيى الغزال» مروية بعد أربعة قرون عن طريق «ابن دحية» الذي نقل عن مخطوطة مفقودة لصديق يحيى الغزال. انظر: عبدالرحيم مؤدن: أدبية الرحلة: دار الثقافة/ 1996.

11) الرحلة/ ص 40 - 112 -764.

12) نفسه/ ص 56-692.

13) نفسه/ ص 56-412.

14) نفسه/ ص 280.

15) نفسه/ ص 54.

* * *

اللعبـــة

علي حسن العيدروس

كـــــان أصعب قرار اتخذه في حياته منذ أن اقتنع بأن يحمل الجنين بديلاً عن زوجته، ربما دفعته إلى ذلك الشفقة عليها، لأن أي حمل قادم لها سيكون خطراً على حياتها.

كل شيء تم بسهولة ويسر، زرع البويضة فيه، وإخصابها بحيوانه المنوي. حالة الحمل سارت عنده طبيعية، بل لعله اقتنع الآن بأن الرجال أكثر قدرة على الحمل من النساء، مصدر قلقه الوحيد هي تلك الصورة التي سيبدو عليها مثل النساء وهو حامل، لكنه على أية حال لن يكون أتعس من مديره الذي سبقه إلى هذه الحالة.

ذات يوم سمع حديثاً بين طفلين:

- هل جئت من بطن أمك أم من بطن أبيك؟

- من بطن أبي.

- وأنت...

لا يبدو اليوم فرق بين الاثنين، لكنه يشعر الآن بأن طفله لابد أن يأتي متميزاً.

مازالت السيارة تلتهم طريقها إلى مستشفى الولادة، وزوجته كانت تحاول تهدئته، نظر إليها

بابتسامة باردة، لابد أنها تشعر الآن بالانتصار عليه، ولِمَ لا فمنذ أن انتزعت منا النساء حق المساواة، خسرنا نحن الرجال أكثر من النصف.

تألم بصوت مرتفع فبادرته زوجته:

- تحمّل قليلاً يا حبيبي فنحن على أبواب المستشفى.

- لم أعد أحتمل ركلاته المستمرة.

- لم يبق كثيراً، تشجّع.

كان الوحام بالنسبة له مرحلة مسلية اكتشف فيها كثيراً من خبايا النساء، وأما الولادة فجسمه الآن يرتعش منها.

مرقت السيارة إلى داخل سور المستشفى ووقفت أمام بوابة أسرع منها ممرضان يحملان نقالة إسعاف، هرعا به إلى غرفة الولادة. كانت زوجته مرتبكة وهي تجري خلفه، أشعلت سيجارة بعد أن أوصد الممرض باب غرفة العمليات مشيراً إليها بالانتظار. يداها باردتان وجسمها يرتعش، أطفأت السيجارة وأشعلت أخرى، تواردت عليها خواطر مرتبكة، انتبهت إلى صوت باب الغرفة وهو يفتح ويخرج منه ممرض. اندفعت نحوه امرأة قلقة تسأله بارتباك:

- كيف حاله؟. لم تكن قد شعرت بوجود تلك المرأة من قبل!!!

- بكل أسف يا سيدتي، كل ما استطعناه هو إنقاذ الجنين.

صعقت المرأة وانفجرت باكية ثم هوت مغشياً عليها.

أسقط في يدها وغرق جسدها في لجة باردة، ظلت تحملق في الممرض، كانت سيجارتها العاشرة في بداية اشتعالها حين سقطت على رجلها ولم تشعر بلسعتها.

تمنت لو أنها الآن في حالة مخاض الولادة، على أن تكون في هذا الموقف. أخرجها من تلك الحالة صوت يقول لها:

- مبارك يا سيدتي جاءك ولد. الأب والابن في صحة تامة وبإمكانك مشاهدتهما حالاً. اندفعت نحو غرفة الولادة وانكبّت تقبل زوجها وتبكي، وجدته مبتسماً، همست في أذنه تداعبه:

لقد نجحت العملية يا حبيبي، وها هو طفلنا يلعب.

ابتسم في إعياء ثم رحل عنها بفكره. ترى هل ستمنحه الحكومة إجازة الوضع القانونية.!!!

إبريل 2001م

* * *

تلفـــــــاز

أمين ريان

فـــي موعد اللقاء رحب بي الأستاذ الكبير وقدمني إلى زوجته هاشاً باشاً وهو يردد:

«إني أستغيث بك في موقف سيكسبك ثواب إغاثة الملهوف عند الله»!. وأسرني أنه ينتظرني فرصة حوارنا الصحفي المنتظر للتخلص من جار يطلقون عليه اسم (التلفازجي) لكثرة ما يفسد من أجهزة من أن له شقيقاً عبقرياً في إصلاح التليفزيون. وما كان الأستاذ ينهي كلامه حتى دق باب حجرته طارق متعجل فخلع الأستاذ عويناته وورايها وراء ظهره كأنه يلتمس إخفاءها وتمتم: لا تدهش إذا حاول التلفزيونجي اقتراض عيوناتي! ولما نظرت إليها مستفسراً أضاف: ستسمعه يكرر لحظة واحدة... لحظة واحدة! وهو يقصد لحظة واحدة لمشاهدة مباراة كرة القدم وهي لحظة تنتهي كل مرة بانتهاء المباراة.

وقبل أن أصرح برأيي في هذا المخلوق، فتح الباب وقفز إلى داخل الحجرة شخص مكور الجسد خفيف الحركة وسمعت صوته عندما تكلم فإذا به يلتع بصوت طفولي لا يتناسب مع سنه وفعلاً سمعته يكرر ما سبق أن أخبرني به الأستاذ بالحرف.

ولما لم يصده الأستاذ عن طلبه إذا به يمد ذراعه الطويلة بحركة تلقائية لينتزع العوينات. فلم أطق صبراً.. انفلت لساني فإذا بي أوجه له الكلام:

- إن الذي ينفعك هو منظار الملاعب.. لا عوينات للبحث والتأليف!

- ولم أصدق عقلي حين لاحقني الأستاذ في دعة قائلاً:

- مع أني اصطحبته إلى حبيبي (دكتور العيون) الذي وضع له نظارة خاصة فرح بها أيّما فرح! وصدرت عن ذلك المخلوق طانة لم تميز أذناي ألفاظها وترجمها الأستاذ قائلاً:

- يقول إن أحداً لا يعرف مكانها!

وسارعت زوجة الأستاذ لتنقذ الموقف وهي تضرب المثل في الصبر والتواضع وأعلنت أنها ستذهب لتحضر له نظارته الجديدة من عند والدته. وحاولت زحزحته من الحجرة ولكنه تملص منها وهو يردد في مكر الصغار:

- إن أحداً لا يعرف مكانها.

وتفحصت ذلك المخلوق لأكتشف الفرق بين ملامحه وملامح الأسوياء، وتساءلت في نفسي: هل تتدلى شفته السفلى بقدر يشذ عن باقي سمات وجهه؟ أم يتقارب سواد عينيه بما ينذر الفضوليين بسوء المنقلب. وفجأة ضج الحي بصياح جنوني هو صياح المتفرجين على مباراة الكرة وزعق التلفازجي كمن به مس:

- جون... جون.

واندفع إلى حيث المشاهدين.

وانتهزت الزوجة ابتعاده عنها فنبهت زوجها قائلة إنه إذا ما تعطل الجهاز ورفض شقيقه (العبقري) أن يصلحه فسيتركنا الأولاد إلى المقاهي وشقق الجيران - لمتابعة المباريات - وستكون عاقبتنا أن يلحق جهازنا بمتروكات العصور الخوالي ولن نلحق بسلف ولا خلف في هذا الزمان التليفزيوني.

الوطن 2002/6/23

* * *

قصة قصيرة جداً

عـــــودة

محمد علي قدس

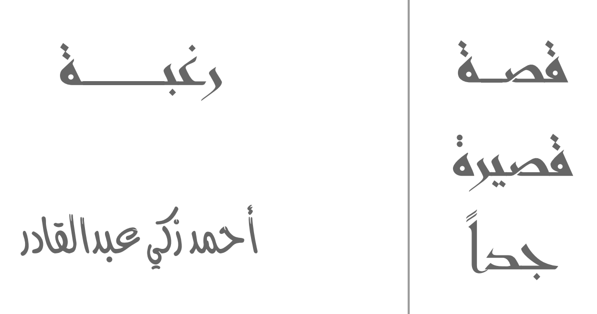
كنت أشق الأرض أستبق الزمن والخطوات!

أرحل حين ترحل الذكرى، وتزدحم في داخلي المشاعر وتختلط الأخيلة وكل الصور!

أغمض عيني بعد سفر طويل وأسافر في وهج الذكريات، وقد نفضت عن كاهلي متاعب الاغتراب والأشواق المحمومة.

تسمرت خطواتي.. أمام أبواب ونوافذ مفتوحة وكوة أمل مغلقة.

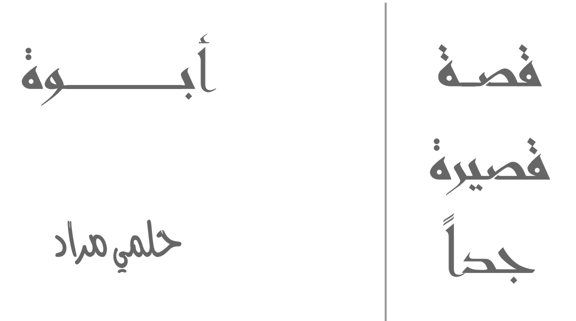
تجمدت حركة المكنسة في يد الحارس القديم، وتجمدت أطرافي حين همس في حزن: (لا أحد لقد رحلوا جميعاً)!!!



كانت شديدة الإنصات إليه، دائمة النظر إلى وجهه. هل تقرأ المأساة أم تعجب لها؟ هل تسأله عن رجولته؟ أم أن رجولته المكتومة الجريحة ينهرنها؟ كم تمنت وغزتها في الليالي أحلامها وكل رغباتها. وقفت أمام رجل ساكن ووقور! كانت كلها تئن وتشتكي. أصغت لهمس قلبه وخفقان وجدانه. لكنها وقفت حائرة ومقهورة أمام رجولة تختفي وراء الصورة.

سلسلة اقرأ – دار المعارف

أكتوبر 1995م



عندما بكى الطفل – كأنما من رهبة المكان – رثيت له، وأنا أقمع في نفسي خاطراً حزيناً هنائونا الزاخر لا تشوبه إلا غصتان، فقدي لأب الطفل ثم هذا النزيف الذي سيلازم طفلي حين ينطق قريباً «أبي» لمن ليس أبوه!

فهمست لأبيه في نجواي: سأرعاه فأنت في داخلي حلم لا يبرح الخيال!)

بقعة الدم

يوسف عبدالفضيل

حين يحمل رأسه في الجيب مع البطاقة والمفاتيح والربع جنيه التذكاري..!! سقطت عيناه في نهاية الجيب والتصقتا بقشر اللب والفول السوداني..!! الرغبة في انتزاع شيء ما يخز الأذن ملحاً. لكن يده متدلية مجرجرة على حبات الرمل خلفه بمسافة لم يتبينها.. التصق المدى بصدره فتساقطت كلمات عكست حزناً عميقاً لتشقق في الحنك... كم تبقى من مسافة..!؟ يرتد السؤال هكذا.. من الأسلاك.. رحلة إلى القمر كم تساوي.. جرعة ماء.. ربما..!! كل شيء امتلأ بالسكوت والكون امتلأ شديداً.. حتى.. الرغبة ملحة كان يخاف من ازدياد الوخز في أذنه ويده تبتعد الخطوات عميقة ثقيلة والأسلاك تقترب والصوت يتلاقى. أراد أن يترك تذكار الربع جنيه. لا يصلح، البطاقة ورأسه المفاتيح، الوخز.. نعم الوخز. كان يشعر به في مكان آخر... الأسلاك والصوت ويده في صدره عادت بضلع كتب وطوحه في المدى...

اصطدم بشيء ما، لابد أن يصطدم بشيء ما. الأسلاك وصدره والمدى ومزق في الجيب وبقعة دم وحيدة...!!؟

* * *

العُـــــرس

آسيا علي موسى

عينها المبصرة تُقاطع عيني الراجفة.. تثبت نظرتها علي للحظة. أمنحها موانئي القديمة لترسو بواخر رغبتها.

موانئي هجرتها اللهفة مخلفة بعض صخور مازالت تقاوم موج العمر العاتي.

هنا الطفولة أحجاراً تعلم الطريق.

ها هنا تشمخ صخرة عشقٍ منسحب في ذاك الدرب المستعصي على الولوج.

هناك تتكوم على بردها صخرة رغبة في الرحيل.

رغبة الحياة جامحة رغم كل شيء.

بين ملح وغمام وماء وشمس ووحل ورمل ونجوم.. صخور أمنيات للذكرى لم يبددها النسيان.

موانئي تغريها تلك النظرة المصرة. تخترق عيني وتنفذ إلى القلب.

أغلق جفني على صمتها الصاخب.. تخترقني.. وتركض.. تركض على بحري، كأنني أول الموانئ.

صوت هدير ورائحة ملح بعيدة وتلك الطفلة النائمة في

حناياي، جنب الصخرة التي تشع.

وأنا الواقفة على مرمى حلم أرقب الطفلتين.

وأنا القريبة مني بنظرة. البعيدة عني بآهة. المقابلة لظلي بفكرة. المعانقة لصورتي في عينين تنضحان بالرغبة، تتحديان الخوف والرعشة.

وحدي كنت أرتجف.

وحدي كنت أرقبهما.. وصخب يعلو حولي وأجساد تترنح لا تثير في جسدي سوى الرغبة في التماهي أكثر فأكثر مع الكرسي في جلسة تريحني من تعب أيام خلت.

روائح عطور أنثوية وأشكال مختلفة الأبعاد والألوان. تفاصيل تتمايز، أنفاس وعرق، أطفال يتراكضون بين الطاولات وتحت الكراسي في اقتناص شيء ضائع.

صوت المغنية يعلو ويعلو، يطغى على كل شيء.. يسلم لسطوته المكان.. إلا هي..

هي تقفز بعينها إلى أول الصفوف.. حيث جسدي يقابلها بقوام مسبوك، وبياض حليبي ملفوف في فستان من الموسلين الأحمر، تنكشف بعض حروفه على خجل، ساق على ساق ودقة تتلوها دقة ورجفة تتلوها رجفة.. رموش تضطرب ووجه يحاول أن يبتسم لكنه لا يفعل..

«والفت طبايعه.. كل يوم يقولي راكي مطلقة...».

تخترق طبلة أذني بحة صوت تلك المطربة التي روضها الحبيب وتعودت على طبائعه وغضبه وتهديده لها بالتطليق كل لحظة.

نساء تتمايلن بانسجام وبغير انسجام. لكل طقسها. كل روضت جسدها على ولاء ما. لكل بوحها الخاص. هناك من تثير الضحك وهناك من تثير الإعجاب.. هناك من تثير القرف أيضاً..

لكن.. كلهن سعيدات.

كلهن جميلات..

كلهن ضاحكات..

كم يبدو العالم منسجماً ومتناسقاً في الأفراح والكل جميل والكل سعيد.. أو كما يبدو.

هي.. أنا.. كنا وجهاً لوجه.

وتلك الطفلة النائمة بين صخور وكهوف لا تأبه للموسيقى. لا توقظها الأصوات.

عيني مازالت ترتجف. وعينها المصرة.. تحدق بي.. ترفع بصرها وتخفض في وجه تلك المرأة التي تصرخ!

– قلت لك قومي من على الكرسي. هذا مكان العروس، سيحضر الموكب في أي وقت.

– هذا ليس مكاناً للأطفال، قومي هيا.

تصرخ القائمة على نظام القاعة في وجهها وتزبد.

- البنت تستوي على المقعد ولا تحرك ساكناً، كأن المرأة تحدث ظلاً لا يعنيها.

أنا كنت أرتجف مكانها.. خوفاً من تلك المرأة؟ لا.. لا أعتقد.

خوفاً (على البنت).

الطفلة بشعرها المصفف على شكل وردة ونجوم مذهبة على زوايا العينين وفستان بدانتيلا بيضاء مبطنة بحرير وردي، لا تغير من ملامحها شيئاً. تنظر إلى المرأة المحتقنة بثبات فتوترها أكثر وتحرك في نفسي، أطراف فستان تلك النائمة بين الصخور.

ترتفع أصوات أخرى أقل حدة:

- يحمر وجهك يا بنتي انهضي.. عندما تكبرين سيكون لك كرسياً كهذا أو أجمل منه وستكونين العروس.

لا يبدو على الطفلة أي تجاوب.. لكني كنت ألمح شيئاً خلف النظرة الصامدة.

كنت أشعره في حلقي أنا.

غصة وأكتاف تحمل ألماً لكنها لا تهتز.. تزدرد الغصة وتقعد.

تقاوم، تقاوم.. وكلما أجلت الدمع، الصرخة، انفعال الجسد مع الموقف، انهزام الرغبة، كلما تسربت إلى أعماقي مسافات.

«التجلي كالغصة، تفاجئ وتندفع من غير قصد» جلبة بالقاعة وهدير بداخلي ووقع خطى أقدام صغيرة في رأسي، حفيف ثياب.

رأيتها تخرج مني والطفلة التي كانت نائمة بداخلي تمد لها يدها، تبرحاني ترمقاني ثم.. تضارع نظراتهما السماء.

نشوة سرت في.

البنت بفستان الدانتيلا الوردي تغادر الكرسي وعلى سحنها علامات انتصار بعد أن همت المرأة بانتشالها عنوة منه وقد اعترتها نوبة غضب هستيري.

البنت التي كانت تنام بين كهوفي، جرت خلفها بين الصفوف وهي تنفض آثار رطوبة عالقة بثوبها القديم، أنا..

تدفقت من وجهي ابتسامة كبيرة غسلتني.

قمت من مكاني ورحت أرقص.

* * *

مأدبة ماكرة

من نوادر العرب

اتفق جيران جحا في أحد أيام الشتاء الباردة على أن يجعلوه يؤدب لهم مأدبة، فقالوا له: تعالى نتفق على شيء، فإذا غلبتنا نؤدب لك مأدبة تكون أرزاً مطبوخاً وحلاوة والباقي ندعه إلى ما تراه موافقاً وإن غلبناك فذلك عليك.

فقال لهم ما هو الشرط: قولوا لأرى هل يمكنني القيام به.

فقالوا: تقف في ساحة البلدة حتى الصباح ونقابلك في الجامع الكبير، فإذا فعلت ذلك أضفناك ويجب أن لا يظهر شيء يدل على إشعال نار فهذا شرطنا في هذه الليلة ولا تنس أن بيوت فلان وفلان مطلة على الساحة فهم يراقبونك بالمناوبة حتى الصباح.

فقال جحا: لا تطيلوا الكلام، وليراقبني طابور عسكر فلا أهتم، وسأقوم بالشرط. وتبسم مستهزئاً.

فقام أحدهم قائلاً: لله درك من بطل افتكر في المسألة جيداً فالقبر وراءها وأخشى أن تموت برداً فإن كان لك وصية أو دين أو دراهم طمرتها فقل لنا عنها وأخبرنا لكي نقوم بالوصية.

(*) سلسلة نوادر العرب، دار الفكر اللبناني، تحقيق يوسف عيسى، بيروت.

فقال جحا: أنا لا يهمني، أما وقد قبلت الشرط فسأريكم كيف يكون جسمي الفولاذي وقلبي الصخري وكم من ليال نمتها في البراري والطرق والجبال وبين القبور وليس في بلدتنا ذئاب أو قطاع طرق فلا شغل لي بالوصية أو سواها ولا من أخاف فراقه، وأما الدراهم فأنا زاهد فيها فلا يبيت معي شيء منها.

وهكذا تم الاتفاق، وبقي جحا تلك الليلة في الساحة حتى الصباح بكل سرور، وأتى الجماعة فسألوه عما حصل له، فقال لهم: لم أسمع سوى حفيف الشجر وهبوب العواصف، والأنواء، ورأيت نوراً من مسافة ميل أظنه مصباحاً.

فعندها قام أحدهم وقال: لا، لا، فقد اتفقنا على أن لا يكون هناك شيء من النار لأنك قد تدفأت تماماً، لذلك فقد أخللت بالشرط، وقام الباقون فأكدوا قول صاحبهم وحكموا على جحا بالضيافة، فحاول إقناعهم بالبراهين فلم يقتنعوا ولم يسمعوا، وأخيراً قل لهم: لا بأس فالضيافة عليّ.

ودعاهم للعشاء ذات ليلة فجاءوا وجلسوا ينتظرون وقت الطعام ومضت ساعتان فقالوا له: أين الطعام فقد عضنا الجوع واستغنينا عن الضيافة فائتنا بما تيسر، فأجابهم: أيمكن هذا اصبروا قليلاً. وجعلهم يصبرون إلى أن تجاوزت الساعة السادسة بعد الغروب فقام المدعوون كلهم وطلبوا الطعام بإلحاح عظيم فتظاهر جحا بالاهتمام وخرج كأنه يريد استحضار الطعام فصبروا وانتظروا وجحا غائب، ثم همسوا فيما بينهم متغامزين، وقال بعضهم: انظروا كيف يلعب بنا هذا الرجل المهزار، قوموا نفتش عليه. فقاموا وفتشوا المطبخ فلم يعثروا له على أثر فخرجوا إلى جنينة الدار يفتشون عليه فوجدوه قد علق قدراً في شجرة ووضع قنديلاً على الأرض قيد ذراع وهو واقف أمام القدر لا يتحرك، فقالوا له: هل يبلغ بك المزاح هذا المبلغ وتجعلنا نتضور جوعاً في هذه الحال، ماذا تصنع؟

فقال: ماذا أصنع إني أطبخ لكم الطعام بيدي أفلا يعجبكم؟

فقالوا: لقد علقت القدر في السماء، وجعلت تحته قنديلاً ضئيلاً، فهل يغلي هذا القدر بهذا القنديل الضئيل؟

فقال لهم جحا فوراً: ما أسرع نسيانكم، فقد قلت لكم منذ ثلاثة أيام إني رأيت قنديلاً على مسافة فرسخ فزعمتم أني تدفأت به وحكمتم عليّ، فإن أمكن أن يتدفأ الإنسان من قنديل على مسافة فرسخ ألا يغلي القدر من قنديل على بعد ذراع.

* * *

هـــــوى (*)

من قصص العرب

حدثني ابن الأعرابي عن المبرد، حدثني المازني قال: قال الأصمعي: عرضت على معاوية جارية، فأعجبته، فسأل عن ثمنها، فإذا ثمنها مائة ألف درهم، فابتاعها، ونظر إلى عمرو بن العاص، فقال: لمن تصلح هذه الجارية؟ فقال: لأمير المؤمنين، قال: ثم نظر إلى غيره، فقال له كذلك، فقال: لا، فقيل: فلمن؟ قال: للحسين بن علي بن أبي طالب، فإنه أحق بها لما له من الشرف، ولما كان بيننا وبين أبيه، فأهداها له، فأمر من يقوم عليها.

فلما مضت أربعون يوماً، حملها، وحمل معها أموالاً عظيمة، وكسوة وغير ذلك. وكتب: إن أمير المؤمنين اشترى جارية فأعجبته، فآثرك بها، فلما قدمت على الحسين بن علي أُدخلت عليه، فأعجب بجمالها، فقال لها: ما اسمك؟ فقالت: هوى، قال أنت هوى كما سميت! هل تحسنين شيئاً؟ قالت: نعم. اقرأ القرآن، وأنشد الأشعار. قال: اقرئي، فقرأت: ° وعنده مفاتح الغيب لا يعلمها إلا هو ˝ [الأنعام: 59].

قال: أنشديني، قالت: ولي الأمان؟ قال: نعم فأنشأت تقول[1]:

أنتَ نِعم المتاعُ لو كُنتَ تبقَى   غَيرَ أنْ لا بقاءَ للإنسانِ

(*) كما وردت في كتاب القيان لأبي فرج الأصبهاني تحقيق جليل العظمة.

فبكى الحسين، ثم قال: أنت حرة وما بعث به معاوية معك فهو لك، ثم قال لها، هل قلت في معاوية شيئاً؟ فقالت:

رأيتُ الفتى يمضي ويجمع جَهدَه

رجاء الغنى والوراثون قعودُ

وما للفتى إلا نصيبٌ من التُّقى
إذا فارقَ الدُّنيا عليه يعودُ

فأمر لها بألف دينار وأخرجها. ثم قال: رأيت أبي كثيراً ما ينشد:

ومن يطلب الدّنيا لحالٍ تسرّه
فسوفَ لعمري عن قليلٍ يلومُها

إذا أدبرتْ كانت على المرء فتنةً

وإنْ أقبلتْ كانت قليلاً دوامُها

ثم بكى وقام إلى صلاته.

* * *

الراوي..
طموحها يتحقق بكم

تقف **الراوي** في هذا العدد مع تداعيات التجربة الأولى من الاهتمام بالسرديات العربية. ولعل أهم ما يمكن أن نرصده من ردود الفعل هو الترحيب الكبير بتوجه **الراوي** للعناية الشاملة بالسرديات العربية، سواء من حيث الدراسات المتأنية والقراءات النقدية الفاحصة، أو من حيث العناية بالنص القصصي القصير، والنص السردي التراثي في مزاوجة بين خطابات أوسع تتقاطع حيناً وتتحد في أحايين أخرى.

ولا نكتمكم سراً أن توجهنا أكبر من ذلك، من حيث فتح مساحة للحوار مع رموز السرد العربي، سواء أصحاب القلم الروائي أو كتاب القصة أو النقاد والمشتغلين بالسرد عموماً. وهو اتجاه نسعى لتحقيقه في الأعداد القادمة.

وعلينا أن نعترف في التحرير أننا نواجه صعوبة في الحصول على نصوص قصصية قصيرة متميزه تليق بكم، قراء **الراوي**، ومع ذلك فنحن نناشد المبدعين أن يتفضلوا بإرسال قصصهم إلى الراوي التي يسعدها أن تفتح صفحاتها لإبداعهم.

رئيس التحرير

حسن النعمي

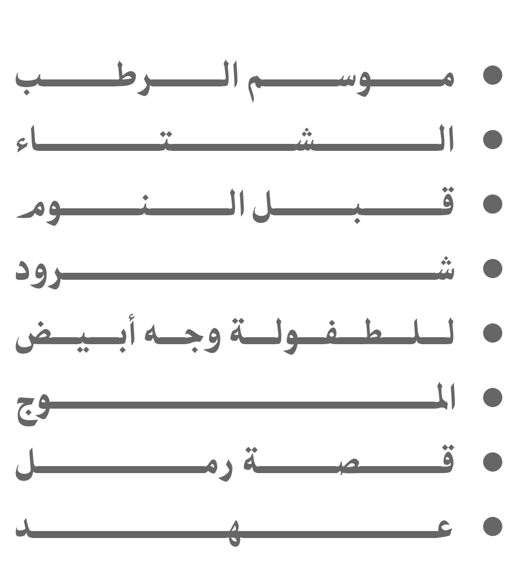
كما أن **الراوي** تلفت عناية القراء إلى رغبتها في استقبال مختارات سردية من كتب التراث، مع مراعاة قصرها واشتمالها على قيمة فنية وموضوعية، إضافة إلى تحديد مصدرها بدقة.

نرجو لكم مع صفحات هذا العدد مزيداً من الفائدة والمتعة، مع انتظارنا لمشاركاتكم وملاحظاتكم القيمة.

* * *



- تجليات الآخر والقراءة التأويلية:
  من سلطة الموروث إلى سلطة المؤسسة
- الراوي في الرواية العجائبية العربية
- نص المرأة وعنفوان الكتابة
- سيرة فذة بثلاثة أبعاد متشابكة
- إطلالة على كتابات المرأة الكويتية
- نقد تطبيقي في السينما والأدب:
  حين تكون عين الراوي كاميرا محمولة
- الرواية في أدب عبدالسلام العجيلي
- الإرهاصات العجائبية في التراث السردي
  العربي القديم وإشكالية التلقي
- دراسة نقدية: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة
- مدخل إلى الآخر في الرواية السعودية
- السردية العربية الحديثة - نحو رؤية
  جديدة لنشأة الرواية العربية
- إشكالية مفاهيم النقد الروائي في المغرب العربي
- المرأة وسلطة المكان - قراءة في (الترياق) لأميمة الخميس


- موسم الرطب
- الشتاء
- قبل النوم
- شرود
- للطفولة وجه أبيض
- الموج
- قصة رمل
- عهد





- مـــن قـــصـــص الـــعـــرب

  كلام امرأة ابن الأسود الدؤلي

- مـــن قـــصـــص الـــعـــرب

  كلام الدارمية الحجونية

تجليات الآخر والقراءة التأويلية: من سلطة الموروث إلى سلطة المؤسسة

محمد الحرز

لاتزعم هذه الورقة أنها تقدم نقداً فنياً احترافياً حول الرواية المحلية. ولا كاتبها يدعي ذلك , إنها تؤسس لنفسها مفهوماً خاصاً حول الآخر. ثم تذهب لتتأمله تحليلاً وتطبيقاً عبر انتخابها النص الأدبي المحلي. وهي تدرك تماما مأزق المسافة الفاصلة بين ما تؤصل له وبين ما تطبقه. وهذه طبيعة العلاقة بالمعرفة بامتياز. ويمكن طرح السؤال الافتراضي التالي كمقترح نتوخى منه طريقة للدخول إلى الموضوع.

هل هناك صلة ما بين جغرافية المكان للوطن من جهة، وبين الخبرة القرائية الأدبية التي يكتسبها الفرد داخل الوطن نفسه من جهة أخرى. وإذا كان هذا الافتراض صحيحاً. أين مكمن تلك الصلة. وكذلك نطاق تأثيرها، وما هي سماتها التي تؤثر بصورة أو بأخرى على شكل التلقي للعمل الإبداعي بوجه عام؟

أولاً ماذا نعنيه بجغرافية المكان للوطن؟ هناك ما يشبه التداخل أو اللبس بين مفهومنا عن الجغرافيا من جهة. ومفهومنا عن المكان من جهة أخرى. هذا التداخل مصدره عاملان اثنان. الأول يتعلق بالمصطلح اللغوي، والثاني بثقافة المخيلة. ولأسباب لسنا في صدد الحديث عنها هنا، ولا الاستشهاد بها. فقد أعلت النظرية العلمية والبحوث والدراسات المتفرعة منها من شأن مصطلح «الجغرافيا» مقارنة بمصطلح «المكان». وفي بعض

الدراسات الأخرى جعلت من المصطلحين مترادفين يؤديان نفس المعنى والوظيفة ذاتها .لكن في أغلب الحالات كان ينظر إلى المكان بوصفه العمق الغرائبي والأسطوري للمخيلة البشرية عبر التاريخ. لذلك يستحيل على النظريات المعرفية أن تنظر إلى المكان بمعزل عن روح وعادات وتقاليد الجماعة التي تسكنه، أياً كانت سمات هذه التقاليد وعاداتها. بخلاف «مصطلح الجغرافيا» الذي هو وليد النظريات العلمية. وليس مثقلاً بحمولات إيديولوجية كما هو حال «المكان». وإذا كانت الجغرافيا تعني فيما تعنيه الأرض والحدود والمناخ والتوزيع السكاني في الأقاليم والمساحات. فإن إضافة المكان بالاعتبار الذي ذكرناه سابقا على هذا المعنى هو ما نقصده بالتحديد من مصطلح «جغرافية المكان».

أما الوطن المضاف إليه. فهو في هذه الدراسة يشير إلى مجمل التصورات والرغبات والإدراكات التي يحملها الواحد منا، تلك التي تقف في المنتصف بين الإيديولوجيا واليوتوبيا. بين الحلم والواقع، بين ما هو عليه في خطاباته الرسمية: الثقافية والاجتماعية والسياسية، وبين المشاعر الرومانسية والحنين الذي يشد الإنسان بذاكرته، وفي حياته اليومية إلى المكان الذي يعيش فيه. بالتأكيد هناك معانٍ متعددة للوطن منها ما يتصل بمفهوم المواطنة. ومنها أيضا ما يتصل بالحقوق والحريات وكذلك سياسة الاعتراف بالآخر. لكن تعدد تلك المعاني وارتباطها بالوطن ليس محل اهتمامنا في المسار الذي قصدناه في هذا التحليل.

أما الشق الآخر المتعلق بالسؤال الذي يدور حول الخبرة القرائية الأدبية فهو وثيق الصلة من جهة أولى بالموروث الجمالي المتحدر إلينا من التقاليد والطقوس. والأشكال البدائية في تلقي النصوص. يتمثل هذا الموروث في القيمة الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية التي اكتسبتها القراءة المتصلة بالأدب العربي عبر تاريخه. وأعطتها سماتها الخاصة. والتي يرى أغلب الباحثين المختصين بنظرية القراءة أنها تكمن في أشياء ثلاثة: المضامين الثابتة, المقصدية. وسلطة المؤلف. وهي سمات شديدة التداخل مع سمات أخرى لسياقات مختلفة من القراءات كقراءة النص الديني. والفلسفي, والفقهي. لكن هل يعني ذلك أن هناك تقليداً قرائياً نمطياً ومستنسخاً ينسحب على جميع هذه النصوص بمن فيه النص الأدبي؟ نحن لا نؤكد هذا القول ولا ننفيه. لأن السمات ذاتها - كما يخبرنا التاريخ - متحولة وفق ظروف العصر وتحولاته الثقافية والاجتماعية والسياسية. وبالتالي المعايير ليست ثابتة. ولا هي حتمية بالتأكيد.

لكن ما نهدف الإشارة إليه وتوضيحه من خلال هذه الإلماحة الموجزة هو تقرير الفرضية التالية: كل التقاليد والنظم الموروثة المتصلة بعملية القراءة حينما ترسخت كسمات طبعت

شخصيتنا الثقافية لم تنتج مفهوماً ديناميكياً متحولاً عن «الآخر».. (وما أعنيه هنا بالآخر هو الذي يتولد من خلال العملية التأويلية التفاعلية التي تنتجها القراءة من طرف. والكتابة من طرفها الآخربحيث تصبح اللغة هي منبع الدلالات. والتجربة الذاتية مداها المتحرك) وإنما أنتجت خلاف ذلك. أنتجت مفهوماً عن الآخر يمكن أن نتعرف على ملامحه وصفاته في جميع النصوص سالفة الذكر دون أدنى تمايز أو فروق. صحيح أن مثل هذه الفرضية قد توحي بالأحكام القبلية إذا كنا نقصد بكلامنا عن الآخر ذلك المختلف في الدين والعرق والعقائد والجنوسة والإثنيات فقط. لكن الاهتمام ينصب بالدرجة الأولى على الآخر الذي هو نتاج مغامرة تأويلية أطرافها النص والسياق والمؤلف والقارئ، سواء جاء هذا الآخر على شكل خطاب أو فكرة، أو قيمة ثقافية أو اجتماعية أو سياسية. قد نوسع هنا من نظرتنا إلى هذا المفهوم حد التمييع. لكننا في نفس الوقت ندرك تماماً أن لعبة المغامرة في التأويل تتطلب هذا القدر من الاجتراح والجرأة.

بالمقابل يمكن اختبار هذا المفهوم تطبيقياً على نصوص تراثية ومعاصرة في أي جنس كتابي يصادفنا أثناء البحث. ويمكن الإشارة لماماً إلى بعض التقاليد التي ترسخت في نظام القراءة من قبيل المتون والهوامش. أو الشروح والتفاسير، وشرح الشروح أو تفسير التفاسير. وهكذا إلى آخر التقاليد الموجودة في هذا النظام. وليس من أهدافنا في هذه الدراسة التوسع كثيراً في هذه النقطة إلا بما يخدم ما نرمي إليه من توضيح لفكرة الآخر المرتبطة أساساً بالنظم والقوانين القرائية التي أنتجتها ثقافتنا المحلية. أما الجهة الأخرى التي هي وثيقة الصلة بالخبرة القرائية الأدبية فهي تكمن في الدرس التربوي والتعليمي المتعلق بالأدب. وإذا كان تدريس الأدب مشروطاً بتصوراتنا عنه. فالمؤسسات التعليمية التي تضطلع بتدريس الأدب لأولادنا وبناتنا بجميع الأنظمة والقوانين التي تحكم هذا التدريس. سوف تفضي انطلاقاً من تصوراته تلك إلى موت الأدب. لأنه يسعى من خلال هذا التدريس للحفاظ على حياة النصوص فقط. «إن الناقد رولان بارت هو الذي اكتشف في البداية من خلال تأملات في كتاب مدرسي. اكتشف بنيات العلاقة الإشكالية بين المدرسة والأدب معتبراً هذا الأخير مجرد ذكرى منبثقة عن المؤلفات المدرسية. وأنه بالتالي موضوع دراسة ليس إلا. من هذا المنظور يستقيم التدريس الأدبي شكلاً لسانياً. ينهض بوظيفة تبليغ وتنسيب القيم والأنساق الاجتماعية البانية للذاكرة الجماعية بمختلف تفاريقها الرمزية والتخييلية»[1]. إن تجربة القراءة والتلقي داخل تلك المؤسسات «لا تساعد المتعلم القارئ للنصوص الأدبية على تشخيص الجدلية الاجتماعية، ومن ثّم إدراك صورته في واقع الحياة اليومية عبر آليات التماهي والإسقاط والتسامي. ناهيك عن

الإسهام في تشكيل البنى الأسطورية، بحيث تحول النصوص الأدبية بفعل قوتها المعرفية وسلطتها التخييلية إلى سنن ثقافي يفسر بعضاً من علامات الحياة، كي يسترشد المتعلم بها قصد تعديل سلوكه وتصويب مواقفه بشكل يحول المتخيل الأدبي في الوعي القرائي إلى واقع محسوس يرشح بصور الحقيقة الاجتماعية». الأمر الذي يفضي هذا الوعي في سلوكه القرائي «إلى تفتيح القراءات الإبداعية لدى المتلقي أو المتعلم من خلال تحريك خياله وحفزه على تشغيل ذكائه وحساسيته وحدسه وذاكرته لأجل توليد دلالات النصوص وخبراتها بالمعنى الذي يجعله أمام احتمالات حياة وتأويل متعددة تدعوه لممارسة الاختيار». لكن للأسف ظل هذا الوعي مشروخاً، وما ضاعفه هو ضياع الذات إزاء سلطة الذاكرة الجماعية بفعل سلطة المؤسسة، وبالتالي ضياع مفهوم مغاير للآخر، كان بإمكان الفرد منا منذ الصغر أن يعيد صياغة ذاته من خلال اختبار مثل هذا المفهوم للآخر على محك التفاصيل الدقيقة للحياة والعالم.

إن الخلاصة النظرية التي قمنا بتركيبها في الفقرات السابقة من خلال تفكيك السؤال الذي صدرنا به حديثنا هي كالتالي: لا يمكن الحديث عن مفهوم للآخر بعمومية مطلقة، لا في السسيولوجيا ولا في الانتروبولوجيا ولا في التحليل الأدبي، ولا في العلوم الإنسانية والفلسفية والتاريخية. مشروطية الوعي به، ومن ثم اكتشافه في ظني يتوقف على مقدار فهم العلاقة التي نمر بها كقراء بين تجربتنا الذاتية في المكان الذي تربينا فيه، وحملنا ذاكرته من جهة، وبين سلطة التربية الأخلاقية والروحية للأسرة والمدرسة والمؤسسة باعتبارها نظاماً للقراءة والتلقي صارمين. وبين خطاب السلطة والتجربة الذاتية هناك فضاء من الدلالات والمعاني للآخر طبقاً لأبعاد اللحظة الكتابية وشروطها تارة. ولأبعاد الأنساق الثقافية من قبلية ومناطقية وعقائدية وسياسية، تلك المؤثرة في نظام التفكير لتجربتنا الحياتية تارة أخرى. لذلك ثمة صلة تنعقد بين الاثنين كما طرحناها في السؤال السابق. وهذه الصلة هي التي تعمل من العمق على إنتاج مفهومنا عن الآخر رغم مرونة المصطلح الذي قاربنا به هذا المفهوم وسعته في تقبل المزيد من المعاني والدلالات.

وحتى لا نظل في أفق الكلام النظري، يمكن أن نعالج هذا التصور عن الآخر من خلال مجمل النصوص والخطابات المحلية سواء الأدبية منها بأجناسها المتعددة، أو النصوص الفنية والفكرية والسياسية أو من خلال الحكايات الشفوية والقصص والأمثال الشعبية. لكننا في هذه الدراسة سننتخب للمعالجة والتحليل رواية الكاتب تركي الحمد «شرق الوادي» الصادرة عن دار الساقي في عام 1999في طبعتها الأولى، ثم تلتها ثلاث طبعات أخرى على التوالي من نفس الدار.

أولاً إذا كنا ملزمين أن نقدم أسباباً

تجعلنا نبرر لأنفسنا أولاً. وللقارئ ثانياً انتخاب مثل هذه الرواية، فأظن أنه مهما كانت الأسباب فنية أو إجرائية. فإشكالية اختيار الأعمال للتطبيق تبقى قائمة ولا تتزعزع. ومهما كان حذرنا شديداً؛ فإنها سوف تخضع لتصوراتنا المسبقة عن الموضوع المطروح للتحليل. بالطبع هذه إحدى أهم معضلات النظرية النقدية المعاصرة.

ثانياً إذا كان صحيحاً «أن أي نص أدبي مثقل بطريقة ما بمناسبته، أي بالوقائع التجريبية البسيطة التي انبثق عنها كما يقول إدوارد سعيد»[2] فإن صدور الرواية في نهاية عقد التسعينات الذي امتاز بوجود أحداث سياسية إقليمية وعربية ودولية، سرّعت تأثيرها من وتيرة إيقاع المجتمع السعودي نحو التغير والتحول، حيث برزت من خلالها قضايا طُرحت ونوقشت في أوساط المجتمع بجميع فئاته لأول مرة. من قبيل القضايا التي تتعلق بالمرأة من حقوق وحريات. كذلك النمو المتصاعد للشعور بالعداء ضد الآخر المختلف حضارياً ودينياً وأثينياً وحتى مذهبياً. وذلك من جراء عوامل وضغوط كان أبرزها صعود التيار الإسلامي السياسي وتناميه بقوة داخل المجتمعات العربية والإسلامية، يضاف إلى الامتياز السابق أيضاً. انتشار ثقافة الصورة والإنترنت، واقتصاد السوق الحر، وتطور وسائل الإعلام باعتبارها أهم سمات التحول في الثقافة المعاصرة المعولمة من جهة، وباعتبارها من جهة أخرى باباً للدخول إلى عوالم اجتماعية وثقافية وأدبية وسياسية معقدة ومتناقضة وشديدة التباين، يقف الفرد في مجتمعنا إزاءها مبهوراً وحائراً. وكأن صورته الحالمة عن نفسه قد تكسرت وتشظت،وكان عليه أن يعيد تركيبها وفق ما يمليه عليه هذا السياق من التحولات المتناقضة، والأحداث المتلاحقة. وقد كان هاجس الهوية وتمثلات موضوعاته المتنوعة في الخطاب الثقافي والأدبي يعكس حجم الارتياب والشك والخوف والعنف الذي ترسخ في النفوس ضد الغير. وبمقابل ذلك، وبإزائه كانت الرواية المحلية هي الجنس الأدبي الذي موضع نفسه وهيأه، كي يمتص تلك التحولات الاجتماعية والثقافية ويعاد إنتاجها من خلال مخيلة الروائي في علاقتها بواقعها المأزوم بالقضايا السابقة. ومن خلال تصوراته وقناعاته الخاصة عنها. بخلاف الشعر الذي كان مثقلاً بالإيديولوجيا بسبب تاريخه الذي ارتبط بالعقيدة السياسية العربية وأحزابها. وما واكبها من نكسات أثرت بصورة أو بأخرى على ذاكرته. في هذا الإطار يتساءل صلاح ستيتية الشاعر المعروف «لماذا هذا الازدهار المتزايد للرواية (وهو يشير هنا إلى أوروبا)؟ ويجيب: أعتقد أنه عائد لكون إنسان ما بعد الحرب – ما بعد الحرب الأولى. وما بعد الثانية بصورة خاصة – هو إنسان شاهد الكثير. وشاهد الأهوال بأم عينه فلم يعد يتمكن من نسيانها .ولذلك التجأ، عبر الرواية، إلى ما يمكن أن

نسميه الترفيه مستعيدين عبارة باسكال. القرن العشرين. على الأقل في نصفه الثاني متمحور إلى حد كبير حول الترفيه. يريد الناس الخروج من ماض ثقيل، يريدون التسلية والحياة والتحرر من الضغوط والقيود المهنية والمادية والدينية والأخلاقية»[3]. إذا كان هذا الكلام الذي يطرحه ستيتية ينطبق بالدرجة الأولى على المجتمعات الأوروبية ,ويختص بأزماتها المختلفة, فإن سوسيولوجيا المدن الكبرى في المملكة منذ مطالع التسعينات تسمح لنا – ولو جزئياً – باستعارة هذا التوصيف من سياقه الأصلي. فالناس غالبا فيها أصبحوا يمارسون فردانيتهم لاشعورياً ضد سلطة الأنا الجماعية المثقلة بقضاياها. هذه الممارسة هي مجرد محاولة تعكس استجابة الوعي الفردي الجمالي أمام تراكم الرغبات المكبوتة داخل الفرد من جهة. وأمام تجليات الإحساس بوحشة الاختلاف في فضاء مديني مغلق على نفسه من جهة أخرى. لكن مثل هذه الممارسة عندما تتصل بالكتابة الروائية المحلية سرعان ما تتحول إلى نوع من «الاستلاب المضاعف» حسب عبارة إدوارد سعيد. يطال بعض الشخصيات الروائية في الكتابة نفسها. لأننا عندما نلوذ بفضاء «الأنا» وفي تصورنا أننا ننفلت من ملاحقة الشعور بالانتماء للآخرين ننسى أن «الأنا» كما يقول أليكس ميكْشيلّلي «هي الوسيلة التي ينعكس فيها المجتمع في داخل كل منا والتي يمارس عبرها رقابته على أفعالنا»[4]. كشخصية منيرة الساهي وعلي الدحال في القارورة، وشخصية عمر في الآخرون، وهند في جروح الذاكرة وغيرها من الشخصيات. وإذا كان الأدب لا ينفك عن الاستثمار والتوظيف. فقد جاءت الرواية – علاوة على ما ذكرنا من عوامل – بمثابة المنقذ والمخلص. فعلى المستوى السياسي خصوصاً بعد الحادي عشر من سبتمبر، كان على الرواية أن تندفع إلى الواجهة إعلامياً. وهكذا كان. لا لتجيب عن أسئلة مؤلفها وقلق شخصياته وهمومها فقط. وإنما لتجيب أيضاً عن أسئلة الرأي العام العالمي الذي أراد إجابات مقنعة تتجاوز ما يقوله الخطاب السياسي والفكري من آراء ومقولات وتصورات وأسباب حول هذا الحدث وتداعياته. وليست رواية «بنات الرياض» أو «ريح الجنة» أو «الإرهاب»[20] سوى الدليل على ما نقول.

أما على الصعيد الإبداعي نفسه، فقد كان اندفاع الكاتب/ الكاتبة الروائي صوب الواجهة جعل الإحساس بالمسؤولية والإغراء بالحضور تجاه ما يجري من حوله من وقائع وأحداث اجتماعية وسياسية وإعلامية، ينمو في داخله بقوة ,ويدفعه نحو الكتابة. وهنا أتساءل أهذه الاندفاعة هي سبب للكتابة أم نتيجة لها؟ إذا كانت تعني الأولى، فما هو الموقف الإيديولوجي الذي يتخذه الكاتب الروائي حيال موضوعاته وشخصياته وفق هذه الاندفاعة وغاياتها؟ أما إذا كانت تعني الثانية فكيف نعلل – كقراء

وكتاب – تصوراتنا وموقفنا من الكتابة الروائية بالأساس، طالما لم نقص من مجال هذه التصورات مبدئي الاستثمار والتوظيف؟ هذه الأسئلة مجرد ملاحظات أولية، لا أملك الإجابة عليها. وتحتاج إلى مقاربات للنص الروائي المحلي من الداخل، ومن وجوه متعددة يصعب الإحاطة بها ضمن هذه الدراسة.

إذن بالعودة إلى رواية تركي الحمد «شرق الوادي» حيث كان صدورها ضمن هذا السياق العام له دلالة على ما ذهبنا إليه من تحليل كون الرواية ذاتها «تحلل المجتمع والتاريخ السعودي» كما صرح تركي بذلك في إحدى حواراته. وبهذا فهي تنحدر صوب المواضيع الأكثر سخونة في تناول المجتمع في اندفاعة تحاول أن تقول كل شيء دفعة واحدة، لكنها في النهاية لا تقول شيئاً. ربما على السارد في روايتنا المحلية أن يتخفف من اندفاعته، كي لا تكون معالجاته لمختلف عوالمه مجرد تنويعات على خطابنا السياسي والفكري، عليه أن ينحاز إلى أدق التفاصيل في الحياة، كي ينسج منها حياة متخيلة بحيث يصعب علينا نحن القراء معرفة حدودها الفاصلة بين ما هو واقعي، وما هو متخيل. وهذا يتطلب بالتأكيد قدرا من التأني والتأمل في مقومات الرواية وأسلوبها ومعماريتها، والأهم تموضعها داخل المجتمع كقيمة في سياق القيم الاجتماعية والأدبية.

أما ثالثاً: فالرواية تحكي قصة جابر السدرة فترة تأسيس الدولة السعودية، الذي يخرج من قريته (خب السماوي). هذه القرية الصغيرة الغافية بين كثبان رمال النفود. إلى الغرب من مدينة بريدة، دافعه البحث عن سميح الذاهل الذي يمثل مجرد طيف أو انثيالات حلمية، يلتقيه بين الحين والآخر، وظيفتها في الرواية خلق الدوافع والمبررات لشخصية جابر للخروج من القرية – هذا واضح للقارئ ولا يحتاج منا إلى توضيح – هذا من جهة، وإفساح المجال لصوت المؤلف كي يحلل المواقف والحوارات. وبالتالي التأثير على قناعاتها من جهة أخرى، أكثر من كونها شخصية تدخل في نسيج العمل وتؤثر فيه من الداخل ,حتى لو سلمنا بالسرد الغرائبي الذي يمنح هذه الشخصية ملامحها، ويجعلها بالتالي في حل من الخضوع التقني والأسلوبي لمكونات السرد حسب وجهة نظر الرواية نفسها. ويمكن أن ننتخب موقفين للتدليل على ذلك: الأول: في الصفحة[8]. وبعد انتهاء معركة الطائف بهزيمة الهاشميين على يد الملك عبدالعزيز يسرد الراوي الحوار الذي جرى بين جابر وجهجاه بعد أن دخل هذا الأخير بيتاً وقتل غلمانه وأحرق كل ما فيه من أثاث وكتب مبقياً فقط على كتب التفسير والفقه، والإناث كسبايا ثم يتجه إلى القبلة ويصلي بعمق ودموع حارة وعندما ناقشه في ذلك قال له جهجاه: «ما أرق قلوبكم يا الحضران... هؤلاء كفرة. وقد استولينا عليهم بالقوة فهم لنا... ما تعرف الشرع؟... ألا تعرف سيرة الرسول مع اليهود

والنصارى؟.. الله يجيرنا وإياك من النار... استغفر ربك... إلى آخر الحوار إلى أن يقول السارد» لم يكن جابر مقتنعاً بما يجري، ولكنه غير مهتم، فهو لم يأت هنا ليجادل أو يجاهد، بل هو يبحث عن سميح، فأخذ يهز رأسه وهو يردد «معك حق.. معك حق.. أستغفر الله العظيم» وفي رأسه تدور كلمة لسميح قالها وهو لا يذكر شيئا ,ولكنه يذكرها الآن: «عندما ترى أحدهم مهووساً بالحق، مبالغاً فيه، فاعلم أن الحق ليس معه، أو أنه يخفي كل الباطل..». أما الدليل الآخر نجده في ص 163 والذي يتمثل في موقف جابر من الرافضة في شخصية عبدالرسول الحشي، زميله في الغرفة، حيث شركة أرامكو في الظهران ,كان يتحاشى الاجتماع به وبزملائه من الرافضة، لأنه لا يثق بهم، وهم مدنسون وضالون ويجب هدايتهم. هنا يظهر سميح فجأة أمام جابر، وبعد حوار بينهم. يتبدل موقفه من النفور والريبة والشك إلى الألفة والصداقة. يقول جابر لسميح: «لقد بحثت عنك في كل مكان مقدس يمكن أن توجد فيه، ولم أجدك... وأجدك اليوم هنا حيث الدناسة وأبناء الكفار والرافضة... – القداسة للإنسان وليس للمكان... وضع البيت للناس, ولم يوضع الناس للبيت... وحيث يكون الإنسان أكون أنا... ولكن أين الإنسان؟.. – ولماذا أتيت إلى الظهران؟– أتيت لك... لأنقذك من السقوط... – أي سقوط هذا الذي تتحدث عنه؟..– سقوط الإنسان في حبائل الشيطان... – ولكني مسلم ورع إن شاء الله!...– الورع هو أن تكون مع الإنسان». وكأن هذا الحوار يحاول إقناعنا كقراء أن السياق التاريخي الذي تشكلت فيه صورة الآخر عند جابر السدرة قد تراجع إلى الخلف، وإننا بإمكاننا الاقتناع وبالتالي فهم الآخر بناء على حوار مسقط على الشخصية من الخارج رغم ما يظهره جابر من شك إزاء عبد الرسول.بالتأكيد إن هذا الكائن المثالي والحالم الذي اسمه (سميح) يمثل الوجه الآخر لسلطة المؤلف على شخصية الراوي، وبالتالي على نمو الشخصية وحركتها من الداخل.

أما لو انتقلنا إلى مستوى آخر من التحليل، وركزنا على سياق الترحال والأسفار في حياة جابر – فيما هو يبحث عن سميح – من مدينة إلى أخرى. من القصيم وحائل إلى الرياض ومن الرياض إلى جدة ومكة, ومن عمان إلى الشام والقدس إلى الظهران والدمام وبيروت وأمريكا، إذ سنتعرف من خلاله على صورة الآخر وملامحه وطبيعة الموقف منه. على أننا في مستوى آخر من التحليل سنكشف عن أثر تصوراتنا عن الآخر كما اقترحناها في بداية الورقة حول قراءة شخصية جابر السدرة وسميح الذاهل.

أولاً إذا كنا ندرك تماماً أن حضور المدن في الرواية هو وثيق الصلة بحضور شخصية سميح ,حيث هذا الحضور المتناغم بين الاثنين له دلالته، التي يمكن أن نوجزها كما يلي: كلما

تنقلنا نحن القراء من مدينة إلى أخرى اكتشفنا جانبا من الرسالة التي يريد أن يوصلها لنا الراوي العليم عن طريق نوعية الأمكنة التي تظهر فيها تلك الشخصية أو التي يوحي بها السرد إلينا. فمسجد الصخرة، وكنيسة القيامة، وحائط البراق، وبيت لحم، والمسجد الأموي، ومقام الحسين جميعها تشير إلى أن قيمة المدينة وأهميتها في الرواية تكتسب من موقف سميح تجاه تلك الأمكنة. وليس من موقفنا كقراء رغم الصلة الوثيقة التي تربطنا بجابر الابن بوصفه قارئاً لمخطوطة جده أولاً, أو موقف جابر الأب ثانيا رغم تساؤله حين يقول «ما الذي يدفع سميحا للذهاب إلى مزارات الكفار ومعابدهم ومساكنهم، وهو المسلم التقي». وهذا وعي مسبق وموجه في شكل حضور المدينة الخاطف الذي يتماهى مع حضور سميح، والذي بدوره يتماهى مع حضور المؤلف بطبيعة الحال وسلطته. رغم أن مدينة بيروت وكذلك أمريكا يبدوان بمعزل في حضورهما عن دوافع البحث التي تحرك جابر نحو السفر، إلا أن سميحاً يخلق أسبابه الخاصة للحضور، ودائماً ما تكون دينية باعتبارها الوعي الإيديولوجي الذي يحكم أفق الرسالة التي يحملها هو نفسه.

ثانياً حينما نرصد بعض الملامح عن تجليات الآخر في الشخصيات، سنركز على بعضها وليس كلها، حيث يمكن تصنيفها كما يلي : هناك الآخر الغريب، والآخر الأصل، والآخر الطائفي. الأول يمثله شخصية زهرة، والثاني زوجها أبو عثمان السايح، والأخير عبدالرسول الحشي. أنانا خاتون جارية تربت في قصور مكة وجدة ,وهي من شمال العراق, تزوجها أبو عثمان بعد أن غير اسمها إلى زهرة، وأسكنها في قريته. هذه الشخصية تضعنا أمام رهان تسعى الرواية إلى إظهاره، هذا الرهان هو قابلية التعايش والانسجام بين عالمين مختلفين، وإمكانية تقبل الواحد للآخر. قبول زهرة في أوساط القرية كان قبولاً يتصل بمهارات جسدية: الأكل، الجنس، الزينة، الجمال. لكنه قبول لم يصل إلى الحد الذي يخلصها من سجن التصورات التي ترى فيها صورتها عند الآخرين، لذلك قالت وهي على فراش الموت «الحمد لله... أخيراً سأعرف معنى أن تكون حراً بالكامل... سامحك الله يا جابر, وسامحك الله يا أبا عثمان... لم تنسيا يوماً أنني كنت جارية تباع وتشترى ص 196». إن المرايا التي تعكس مجمل تصوراتنا عن الآخرين، وتمثلاتهم في الذهن، هي بمثابة الموت الروحي الذي يفضي بالنهاية إلى الموت المادي عند هؤلاء , لاسيما إذا كانت مثل هذه التمثلات تضغط بقوة على شخصية الإنسان من العمق كما هي حالة زهرة. وإذا كان الموت هو الخلاص الذي يحررها من قيود تلك التصورات، فإن وجهة النظر هذه لا تمت إلى سياق حياتها، ولا إلى قناعاتها بصلة، إنها تمت بصلة إلى صوت سميح الذي يتقنع

بصوت السارد حين يقول «وأحست هيلة بحب جارف نحو هذه التي كانت جارية وغريبة، فإذا بها تصبح أكثر حرية ممن ولدوا، وأكثر حميمية من أهل الدار أنفسهم ص 118». هذا النوع من التدخل في فرض وجهات النظر، من جهة يرجع إلى سلطة الموروث – ولا يعنينا هنا مؤثرات الأسلوب الروائي – ومن جهة أخرى يفضي بالشخوص إلى سلب إرادتها والاستخفاف بحياتها والنظر إليها بوضاعة. هذا السلب وهذا الاستخفاف طال شخصية زهرة ليس من خلال جابر أو أبو عثمان فقط، وإنما كذلك من خلال وجهة نظر الراوي العليم. إذن الرواية تقول لنا إن الآخر الغريب مؤداه الموت سواء على المستوى اللغوي (تغيير الاسم)، أو الجسدي بالموت الطبيعي، أو الروائي بمصادرة ما يحاول أن يقوله عن نفسه. هذه المستويات الثلاثة من الموت، هي أبعاد رمزية لازالت تكشف عن نفسها في السلوك الاجتماعي المحلي، وتغذيه بطريقة أو بأخرى.

أما ما أسميناه الآخر الأصل فهو يتشكل من خلال وظيفتين تجسدهما شخصية عبدالعزيز السايح أبو عثمان، الأولى ترتكز على فكرة الحكي، والثانية ترتكز على فكرة الكتابة . فأبو عثمان يظهر في الرواية فجأة وهو يروي تاريخ «خب السماوي» لجابر، ويموت أو يختفي منها كذلك بعد أن يكون قد كتب رسالة له بعد سفره. وما بين الوظيفتين ترتسم العلاقة المسكوت عنها بين الاثنين. لقد حاولت الرواية أن تخفي عنا كقراء الأساس الذي تنهض عليه صداقتهما، والذي لأجله قامت. لكن استراتجيتها تقول: على أبي عثمان أن يكشف عن الأسرار، وعلى جابر أن يبحث عن جوهرها, الأول يخلق صورة سميح الهاربة من الأصل ومن أسرارها، وعلى الثاني أن يعيدها إلى أصلها، لأن الأصل هو الخب عند جابر، ولأنه مكان مقدس فهو مركز الطهارة والبراءة عنده. وإذا كان أبو عثمان هو الوجه الآخر لطهارة الأرض عند جابر، فلا يمكن أن نستغرب منزلته لديه. لكن الرواية بالمقابل. وبدلاً من السعي لاسترجاع صورة سميح إلى الأصل/ الخب. نجدها تفاجئنا بظهور سميح آخر في أمريكا, وكأنها تريد أن تقنعنا بأن صورتنا عن أنفسنا لا يمكن العثور عليها عبر مرايانا المصقولة بالطهارة والبراءة منذ الطفولة، لكن عبر المكابدة التي نعانيها عندما نكتشف أن ثمة آخرين يشاركوننا الفهم نفسه والقناعة نفسها للطهارة وقداسة الأمكنة والشخوص. هذا ما اكتشفناه مع جابر في رحلته إلى أمريكا. لذلك نكتشف أن رمزية الرسالة لا تتوقف عند زمنية القراءة فقط، عند جابر، إنها تبحث عن قارئ آخر، في مكان آخر، لتقرأ نفسها عبر الزمن من خلال آخرين ,حيث تتجدد وتستمر في الحياة، وهذا ما يريد أن يقوله لنا أبو عثمان بوصفنا قراء آخرين.

أما الآخر الطائفي فهو على تماس بشخصية عبد الرسول، لكنه مجرد تماس

سطحي، لا يذهب إلى العمق، فالسارد لا يسمح للشخصية أن تنمو على مساحات شاسعة من السرد، كي تظهر بوصفها آخر طائفياً بكل ما تحمل الكلمة من معنى، بل غاية ما نكتشفه بالتحديد أنها شخصية تقوم بدور تصحيح الصورة عنها، في مشاهد لا تتناسب وحجم الامتثال لإكراهاتها عند الآخر. ومهما حاولت الرواية أن تقنعنا بالتحولات التي طالت موقف جابر من عبدالرسول إلا أننا سرعان ما نكتشف أن مفهوم الألفة عند جابر لا يتعارض مع مفهوم الهداية. يمكنك أن تأتلف مع الآخرين وتصاحبهم وتتودد إليهم وتقدرهم وتمنحهم ثقتك، لكنك في نفس الوقت لا تزيح فكرة طلب الهداية لهم عن ذهنك، رغم عدم قناعتك لهذه الفكرة من العمق. هذه خلاصة موقف الرواية من هذا الآخر الطائفي.

الهوامش

(1) تجديد درس الأدب، د. أحمد فرشوخ، ص 18.

(2) العالم والنص والناقد، إدوارد سعيد، ص 41.

(3) ابن الكلمة ،صلاح ستيتية، ص 150.

(4) شعرية الفضاء، حسن نجمي، ص 172,

* * *

سيرة فذة بثلاثة أبعاد متشابكة

كنعان الفهد

حاولت تقسيم سيرة حياة عبدالرحمن منيف، إلى ثلاثة أقسام: السيرة الحياتية - السيرة النضالية - السيرة الإبداعية. لأسهل على القارئ والباحث تتبع حياة وأعمال هذا الإنسان المبدع. فوجدت أن الأمر صعب، بسبب تشابك سيرته الشخصية مع إبداعاته المتنوعة، ثم تشابك هذه الإبداعات مع بعضها البعض. فهو ليس روائياً مستسلماً للواقع حسبه الكتابة فقط. بل كان مناضلاً حاول تغيير الواقع ثم عن طريق فضح هذا الواقع برواياته. كما أنه ليس روائياً فعل كل هذا وحسب، بل ألف كتباً في الثقافة والنقد الأدبي والفكر السياسي.

إذن: فهو الإنسان والروائي والكاتب والمفكر السياسي والفنان والمناضل، في آن معاً. حتى أن انتماءه إلى وطن أو جنسية موضع إشكال. فهو: سعودي وأردني وعراقي وسوري. منيف هو كل هذه الجنسيات معاً: والده من المملكة العربية السعودية هاجر إلى الأردن. وفي هذا البلد ولد عبدالرحمن وترعرع حتى نال شهادة الدراسة الثانوية، فذهب إلى العراق بلد أمه، فدرس في جامعة بغداد، ثم سافر إلى براغ من أجل الدراسة. وبعد أن حاز على شهادة تخصص في النفط عاد إلى العراق. أتى إلى دمشق ليعمل في وزارة النفط، وتزوج من امرأة سورية، وأقام في دمشق حتى آخر أيام حياته.

لم يكن عربياً في رواياته فقط، لكنه كان العربي بدمه، وميلاده، ونشأته، ودراسته، وثقافته، ومجالات عمله. لكنه لم يحظ باهتمام رسمي يرقى على مكانته الأدبية والفكرية.

السيرة الحياتية

ولد عبدالرحمن منيف في عمان 1933، لأب من قبائل نجد وأم عراقية. كان والده يرحل في طلب الرزق من نجد إلى بلاد الشام، ويقيم فترات، تطول أو تقصر، في دمشق وعمّان والبصرة وبغداد. جنسيته سعودية، وقد توفي أبوه وهو في الخامسة من عمره، فعاش في كنف رجل آخر قاس متجبّر.

وبسبب أفكاره ونشاطاته وبعد توقيع «حلف بغداد» - عام 1955 - طردته حكومة نوري السعيد، مع عدد كبير من الطلاب العرب التي وقعت حلف بغداد عام 1955، فذهب إلى القاهرة 1958، في عام الوحدة بين سوريا ومصر، ليقترب من مركز صنع القرار الذي كان يعبر عن أمانيه في الوحدة العربية.

لكنه سرعان ما غادر القاهرة بعد سقوط مشروع الوحدة بين البلدين، إلى يوغوسلافيا حيث تابع الدراسة في جامعة بلغراد. أنهى دراسته عام 1961، وحاز دكتوراه في العلوم الاقتصادية، متخصصاً في اقتصادات النفط.

غادر يوغوسلافيا إلى بيروت، ومكث فيها متفرغاً للعمل الحزبي والسياسي. ثم حل في دمشق عام 1964، وتزوج من السيدة سعاد القوادري السورية الدمشقية عام 1968، وأنجبا أربعة أبناء «عزة، هاني، ليلى، وياسر».

ظل في سوريا حتى عام 1973، يعمل في مجال النفط في الشركة السورية للنفط معاوناً لمدير النفط في سورية، ثم مديراً لتسويقه، ثم غادرها إلى لبنان، حيث عمل في مجلة البلاغ ومحرراً في مجلة الهدف في بيروت. وبدأ بكتابة (الأشجار واغتيال مرزوق).

عاد عام 1975 إلى العراق، وعمل مستشاراً اقتصادياً، وتولى تحرير مجلة «النفط والتنمية»، وظل هناك حتى العام 1981.

لقد زار (منيف) معظم البلدان العربية، وعاش في عدة أقطار منها، في فترة كانت فيها المنطقة بأكملها تشتعل بالتغييرات والانقلابات ومن المحيط إلى الخليج، وكانت الأماكن ساحات حرب مفتوحة، بين الأنظمة القديمة والاستعمار من جهة، وبين الحكومات الثورية والتنظيمات السرية والعلنية من جهة ثانية.

كما زار عدد من البلدان الأوروبية، وأمريكا، واليابان، وكندا، وأقام في باريس منذ السنة 1981، حيث تفرغ نهائياً لكتابة الرواية.

ثم عاد ليستقر في دمشق منذ عام 1986، وأقام حتى وفاته، يوم الجمعة الموافق 23-1-2004 عن 71 عاماً إثر نوبة قلبية بعد صراع طويل مع المرض، وكان يعاني أيضاً من قصور كلوي مزمن.

لم يكن عبدالرحمن منيف كثير الظهور في المحافل العامة، فقد حافظ على مسافة متوسطة ما بين الظهور والانزواء. يحكي فاروق عبدالقادر – الناقد المصري – عن جولات منيف في القاهرة.. كان بسيطاً وفي المطعم كان يقطع لحم الموزة ويقلبها على الأرز.. (في مائدة بدوية عادية..).

ويقول عنه الروائي المصري جمال الغيطاني: كان يكفي أن تقرأ مقالاً له، أو تقرأ توقيعه على بيان أو تسمع بموقف اتخذه، لكي تصدقه على الفور وتتأثر به. حافظ منيف على نقاء المثقف العربي في زمن شهدنا فيه الأعاجيب، وحافظ على ثوابت أساسية وقناعات لم تتبدل ليس من منطلق الجمود، ولكن من منطلق تعبيرها عن موقف إنساني وقومي عميق.

السيرة النضالية

يمكن أن يُؤرخ لبدايات السيرة السياسية لعبدالرحمن منيف، بانضمامه إلى حزب البعث في منتصف الخمسينات في بغداد. وبتأثير أفكار الحزب الثورية آنذاك، وبالأفكار الثورية والقومية التي انتشرت في تلك الفترة، التي كانت تلهم عقول كثير من شباب تلك الأيام. شارك عبدالرحمن في الاحتجاج على حلف بغداد، فطردته حكومة نوري السعيد من العراق مع عدد من الشبان العرب الذين شاركوا إخوانهم العراقيين بفضح أهداف الحلف الاستعمارية.

وارتقى عبر منظمات الحزب، حتى أن أصبح عضواً في القيادة القومية للحزب، فعمل مع التيار الذي يدفع الحزب باتجاه اليسار، في مواجهة تيار تقليدي يميل إلى المحافظة.

انفصل عن الحزب عقب مؤتمر حمص عام 1962، بسبب موقف الحزب من مسألتي الوحدة مع مصر والانفصال عنها، الذي أحبط أفكاره الثورية، ولأنه كان متمرداً على فكرة الانضواء تحت جناح الحاكم.

آنذاك في حقبة الستينيات التي تسمى حقبة الازدهار القومي، اكتشف أن قناعاته السياسية في جهة، ومعطيات الواقع في جهة أخرى، فأحس بانكسار أحلامه، وبعد مراجعة شاملة للتجربة بأكملها، وجد نفسه روائياً.

ويقول موضحاً موقفه: «طويت مرحلة أخرى من حياتي، وقلت لنفسي بنوع من العزاء: لقد استهلكتني الصحافة، واستنفدت الكثير من الأفكار التي كنت أتغنى بها. والآن يجب أن أتوجه إلى عالمي الحقيقي، إلى الرواية، لكي أتابع فيها كل ما يسكنني من الأحلام والطموحات، واليقينيات والشكوك، وشهوات الحاضر والمستقبل كلها».

ولقد أعلن في أوائل أعماله الروائية – لاسيما – في رواية «شرق المتوسط» عن

مشروعه الروائي: أن تكون الكتابة شهادة على القتلة وزمنهم، ولكن بالطريقة المجنونة.

لذلك اختار (الرواية) وسيلة لنضاله. نوهت – في سيرته الحياتية – إلى أنه بعد أن هاجر إلى باريس، قرر أن يتفرغ للكتابة. لقد جاء هذا الاختيار، رد فعل على هزيمة حزيران – يونيو – 1967، كما صرح أكثر من مرة.

لقد أراد أن يبحث في المستويات التحتية للهزيمة، وأن يلملم نفسه المبعثرة بين ثروة مسروقة وثورة مجهضة، فاتجه إلى الأدب، بعد أن شعر (بالعبث في العمل السياسي)، كما كتب صديقه الناقد المصري فاروق عبدالقادر.

وكتب عنه عبدالله الغذامي – الكاتب السعودي –: سيترك رحيل عبدالرحمن، فراغاً كبيراً في مجال الرواية السياسية ذات التوجه الملتزم. وسيظل منيف علامة عميقة وقامة عالية في الذاكرة الثقافية.

ويعتبر عبدالرحمن منيف من المثقفين الذين انخرطوا في قضايا مجتمعاتهم وفي إشكاليات العصر العسير. واحتلت أعماله الروائية والبحثية مساحات واسعة في الفكر والثقافة الإنسانيين، وصارت شاهدة على الزمن العربي المقموع. واستطاع أن يحافظ على استقلالية المثقف واحترامه لنفسه ولكتاباته، على الرغم من وجوده في بلدان عربية مختلفة، بل وسخر حياته وفنه لأجمل القيم التي يقدسها جل الناس، والتي ينتظر الإنسان رؤيتها بعيداً عن الزيف والتصنع والتشويه، فكتب عن السجن وحالات القمع، وعن الحرية والكرامة والتحضّر، والوفاء وحقوق الإنسان وكرامته، ودافع عنها، وعن قيمة الكلمة واستقلاليتها، وعن معنى الكتابة، بوصفها فعالية نقدية.

لعل أعظم ميزات منيف هي قدرته على صوْغ إيديولوجية تحريرية، خارجة عن الأطر اليسارية والقومية التقليدية، ومتناغمة مع المتغيرات الجديدة للوطن العربي، وقدرته الفذة على تحويل الأفكار إلى صيغ جمالية بالغة القوة والتأثير.

كما لم يتاجر بمطاردات الأنظمة له. وعلى الرغم من أنه سياسي من الدرجة الأولى إلا أنه لم يكن محسوباً على الكتّاب المرتزقة. لقد عاش من عمله ومن عائد كتبه، فقد كان يكتب عن الحرية والكرامة والتحضّر، ويعلي شأن الصمود، والإباء، والثبات على المبدأ، والوفاء، ويقدس حقوق الإنسان، وينافح عنها، ويقدر قيمة الكلمة، ومعنى الكتابة.

كانت حياة عبدالرحمن منيف سجلاً من نضال دائم، من أجل بلورة شخصيته الحقيقية واستقلاليتها، عن كل الظروف المحيطة بها، إذ لم يكف عن سعيه لإيجاد ذاته المستقلة وكينونته الحقيقية. وربما لازمه قلق هذا البحث الوجودي منذ طفولته، بسبب الجنسية المركبة وتعدديتها، فحال الترحال والغربة، كان لها من نزيف القلم وسواده في خماسية «مدن الملح»، وفي «أرض

السواد»، أرض العطاء والربيع والخضرة التي امتلكها الطامعون من الحكام والعسكر.

وفي ترحاله المتعدد، وقف عبدالرحمن منيف المثقف، داخل الزمن العربي وخارجه في آن. وتزاحمت أمام عينيه هموم كثيرة، وهو ينظر في دول يحكمها الاستبداد، ولا يفرّق بينها القمع. ومجتمعات فقدت حداثتها المأمولة، وضاعت في غياهب الماضي ورموزه، فحل الركود المعرفي محل الخلق والتشييد. واصطدم بسؤال الحرية والخلاص من الاستبداد، فحاول إيجاد معاد للسياسي، مشيّداً الروائي مقالماً للأسئلة، أسئلة المجتمع الذي انحاز إليه، في «شرق المتوسط» و«أرض السواد» و«مدن الملح»، و«سياق المسافات الطويلة»، و«النهايات» وغيرها. وقدم خلال مجمل رواياته خلاصة مكثفة لخبراته الحياتية كمثقف مغترب، ومنفي، يمتلك ذاتاً واعية سياسياً بمصاب ومحنة الإنسان العربي.

السيرة الإبداعية

يعتبر النقاد عبدالرحمن منيف، من الروائيين الذين جاءوا إلي الرواية من باب السياسة، مثل الروائيين الأردنيين غالب هلسا ومؤنس الرزاز، وهو باب فريد في الرواية العربية والرواية العالمية.

هذا الصنف من الرواية يتطلب من الروائي: أن يكون على علم بالبيئة أو البلد الذي يكتب عنه، وبأحواله السياسية والاقتصادية والاجتماعية، التي تؤثر على هذا الواقع.

لقد أهلته تجربته السياسية والنضالية التي خاضها، لأن يكون الروائي الذي يدخل معترك الرواية وهو مؤدلج أدلجة مسبقة، ليعبر عن أيديولوجيته من خلال الفن الروائي.

لقد آمن هو وهلسا والرزاز: بأن الفن الروائي أكثر رحابة من أي فن من فنون القول الأخرى، للتعبير عن الواقع المعاش، والكشف عن معاناة الناس من الفقر والطغيان والواقع السياسي الديكتاتوري والفاسد.

كما أن ما تطرحه الخطابات السياسية في الرواية، لا يقال في الدراسة أو المقالة أو الخطبة، أو أي فن آخر من فنون القول. لذلك عمل على أن تفتح رواياته عالم الملاحم السياسية.

لهذا السبب كانت روايات عبدالرحمن منيف في آخر الثمانينات حدثاً أدبياً، أقرب إلى الموضة، إذ كان جمهور الأدب آنذاك مسحوراً بفكرة الكشف السياسي، ومعجباً بالجرأة والفضح. فقد اتصلت جميع روايات منيف بأنها ذات إسقاطات سياسية مختلفة، يختلط فيها الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل، أو تختلط فيها الأزمنة الثلاث مع بعضها بعضاً، كما أنه جعل من نصه الروائي شهادات على مرحلة من التغيرات سياسية والاجتماعية الشاملة والعميقة.

ولـذات الـسـبـب كـانـت أبـرز المجـازات عبدالرحمن منيف، أنه انتقل بالرواية العربية إلـى أفـق جديـد، مـتـحـرراً مـن سطـوة الـرواد المصريين، بانفتاحه على الحركة السياسية القومية، وبطرحه لأمل بالحرية وحقوق الإنسان.

لـكن اهـتمامـه بـالـشـأن السـيـاسـي فـي رواياته، لـم يشغله عن الاهتمام بالصنعة الفنية في تلك الروايات. كانت الرواية العربية آنذاك، في خضم الصراع بين التقليد – الكلاسيك – والحداثة. ومـع أن منيف اتبع تقاليد المدرسة الأولى، فقد كان رهانه على المدرسة الثانية، وعلى سبيل المثال: تبين كلٌ من شرق المتوسط، والآن.. وهنا، هـذه النقلة الـنوعية فـي مسار الرواية العربية. ثم جاءت مدن الملح، وبعدها أرض السـواد، لتؤسسا وعياً جديداً، عن واقع حياة الخليج العربي والعراق.

ولم تقتصر اهتمامات منيف على الرواية، فهو من المساهمين البارزين في الكتابة عن هـموم الـنـقد الـعربـي والمواطن الـعربـي، فـي مجلات عربية مختلفة، لاسيما مجلة «قضايا وشهادات» الفصلية.

ثم وسع أفكاره التي كان يعبر عنها في المجلات، في كتب أصدرها، كان من أهمها في مجالات النقد العربي: «الكاتب والمنفى»،، كما كتب في السياسة والاقتصاد من كتبه: تأميم الـبـتـرول الـعـربـي – بـيـروت – 1976، والديمقراطية أولاً... الديمقراطية دائماً 1991، فأبدع عندما كتب عن الديمقراطية، لأن كتابته عنها أتت عطاءات إنسان شحنته الحياة السياسية والإنسانية بفكر خلاق، فأبدع أدباً سياسياً متميزاً.

حـاز الأديـب عـلـى جـائـزة سـلـطـان بـن العويس الثقافية للرواية سنة 1989، كما مُنح جائزة الإبداع الروائـي مـن القـاهـرة فـي أول تأسيسها عام 1998.

اختارته اللجنة لجائزتها من بين أسماء لامعة في الرواية العربية، كان بينهم في حينه الروائيون: المصري جمال الغيطاني، واللبناني إلياس خوري، والليبي إبراهيم الكوني، وذلك لقيمة هذه الرواية، وانسجام كاتبها في مواقفه العامة والإبداعية مع عمله الروائي.

ونشرت مجلة (الجديد في عالم الكتب والمكتبات): حواراً خاصاً حول أدبه في عددها الثاني عشر 1996.

كما نشرت كثير من الدراسات التي تناولت أدب هذه الكتب، في كتب أو دوريات، وأجرت معه عدة صحف ومجلات مقابلات وحوارات كثيرة.

وحـظـي أدب هـذا الـكـاتـب بـرسـالـتـين علميتين، أولاهما قدمت بدمشق، وهي رسالة ماجستير بعنوان: عالم عبدالرحمن منيف الروائي، لصبحي الطعان، وقد طبعت مع تقديم من الأستاذ الدكتور نعيم اليافي المشرف عليها، بدار كنعان عام 1995.

أما الرسالة الثانية، فقد قدمها عبدالحميد المحادين بعنوان: التقنيات السردية في روايات عبدالرحمن منيف، وقد نوقشت في جامعة البحرين عام 1997.

* * *

قصص قصيرة الشتاء

إبراهيم عبدالمجيد

«1»

كـان العشاء. جلس. زوجته أمامه. ولداه الصغيران على الجانبين. الطعام بينهم. لم يحتج أي من ولديه على نوع الطعام. لم يطلب أي منهما ما هو أمام الآخر. لم تنسكب من كوب أيهما قطرة لبن. ولم تتحدث زوجته بكلمة.

هو أيضاً لم يجد حاجة للكلام. تنبه فقط حين أصبح بغرفة المكتبة. ما كاد يشرع في قراءة كتاب اشتراه اليوم عن المجاعة في إفريقيا حتى سأل نفسه.. كيف حقاً مضى هذا العشاء بلا ضجة؟! وحين دخلت زوجته إليه بكوب الشاي قالت:

- نام الولدان.

ابتسم..

- تحب أرفع لك درجة حرارة الدفاية؟

- لا.

أجاب بسرعة كأنه يريدها أن تنصرف. الحقيقة أنه كان يشعر بحرارة الغرفة شديدة جداً والحقيقة أيضاً أنه يشعر بقلبه بارداً كالثلج.

ما كادت زوجته تترك كوب الشاي وتنصرف حتى التفتت إليه وسألته.

- لماذا لم يعد يزورنا أحد..؟

«2»

كان الكتاب كبيراً. أدرك أنه سيستغرق منه نصف الليلة لكنه لن يذهب إلى العمل غداً. يستطيع إذن أن يسهر. وجد نفسه يتذكر سؤال زوجته.. لقد نامت هي الأخرى ووجد نفسه يهز كتفه كما هزها حين سألته.

لم يفكر أن يجد إجابة سؤال.. هو دائماً ينسى ما إذا كان أحد قد زارهم منذ وقت قريب أم لا. لكنه فجأة يتذكر أنه بعد أيام سيبلغ الأربعين. لم يفكر في الاحتفال بعيد ميلاده. ذلك شيء لم يفعله من قبل. فكر في «صحراء التتار» الرواية التي قرأها منذ زمن. في بطلها الشاب الضابط الصغير الذي ذهب يعمل في قلعة بعيدة وكيف ذهب فرحان مزهواً ببذته العسكرية وقوته، وكان عليه فقط أن يمضي سنوات قليلة من الخدمة، فأمضى عمره كله ينتظر هجوماً لا يتحقق للتتار. لم يهجم التتار ولم يستطع أن يترك القلعة. آه. أي فخ نصبه المؤلف لبطله المسكين وفكر في دينو بوتزاتي صاحب الرواية. وأدرك أنه لم يقرأ له غيرها ووجد نفسه يكتب. يترك الكاتب الذي يتحدث عن المجاعة ويكتب لدينو بوتزاتي.

«ليس بيني وبينك يا سيدي صلة من أي نوع».

«ولا بين عائلتينا أي ثأر قديم..».

«فلماذا بعد أن قرأت صحراء التتار».

«فرّت من عمري عشرون سنة».

«3»

اكتشف أنه لا يذكر كلمة واحدة من الصفحات المائة التي قرأها من الكتاب. هو لا يقرأ ليقطع الوقت. الوقت بالليل لا سبيل لتعويضه.. لماذا إذن لا يمسك بما يقرأه ما الذي يجعل رأسه مثل مرآة تنزلق عليها الكلمات كحبات المطر.. وارتعش ها هو يمر من أمامه. نفس الطيف. الخيال الذي يعرفه جيداً. الذي يوقظه من التوحد مع ما يقرأه ومع نور الغرفة القوي السابغ والذي يذكره دائماً أن الدنيا أكبر من الغرفة.

لكن الخيال هذه المرة توقف. وها هو يراه يكاد يتجسد، والخوف يبدأ ينحدر من قلبه إلى قدميه.

أي شكل سيأخذ الخيال؟ من ياترى يفعل به ذلك؟ ورأى وجهاً لا يعرفه. لم تسبق له رؤيته. رأى عينين حقيقيتين وأنفاً وشفتين.

وفي اللحظة التي هم فيها أن يصرخ ضحك الخيال بلا صوت وانصرف.

* * *

الإرهاصات العجائبية في التراث السردي العربي القديم وإشكالية التلقي

الخامسة علاوي

تتوخى هذه الدراسة العجلى الوقوف على العجائبية في النص السردي العربي القديم، تلك الإرهاصات التي يمكن عدّها صوراً مكتملة للعجائبي، تبعث على التردد والحيرة في نفس المتلقي العربي، الذي ظل رهيناً لها لقرون مضت. والتي لو اطلع على بعضها تودوروف لأعاد النظر في الكثير من فصول كتابه (المدخل إلى الأدب العجائبي).

قبل التطرق إلى إشكالية التلقي ارتأيت التوقف عند الإرهاصات الأولى للسرد العجائبي (الديني) ممثلة في بعض الرحلات التي قام بها أصحابها في عهد الرسول ﷺ حيث يذكر بعض المؤرخين العرب أن من أهم الرحلات التي تمت في عهد الرسول ﷺ رحلة تنسب إلى تميم الداري[*] وهو صحابي ولاّه الرسول ﷺ أرضاً بالقرب من الخليل أحد أقاليم فلسطين. وربما كان هو أول «القاصين»[1] أي رواة الحكايات أو القصص الديني، وقصص قيام الساعة وظهور الدجال والجساسة[2]، وقد أخبر بها تميم النبي ﷺ فأخذ بروايته وأذاعها في الناس دون أن ينكر عليه منها شيئاً مما سيأتي بيان ذلك في الحديث الذي وواه مسلم في صحيحه، ضمن كتاب (الفن وأشراط الساعة) باب (قصة الجساسة) والذي يقول فيه: «فلمّا قضى رسول الله ﷺ صلاته جلس على المنبر وهو يضحك فقال ليلزم

كل إنسان مصلاه ثم قال: أتدرون لِمَ جمعتكم؟ قالوا: الله ورسوله أعلم. قال: إني والله ما جمعتكم لرغبة ولا لرهبة ولكن جمعتكم لأن تميماً الداري كان رجلاً نصرانياً فجاء فبايع وأسلم وحدّثني حديثاً وافق الذي كنت أحدثكم عن مسيح الدجال حدثني أنه ركب في سفينة بحرية مع ثلاثين رجلاً من لخم وجذام فلعب بهم الموج شهراً في البحر ثم أرفأوا إلى جزيرة في البحر حتى مغرب الشمس فجلسوا في أقرب السفينة فدخلوا الجزيرة فلقيتهم دابة أهْلب كثير الشعر لا يدرون ما قُبُله من دُبره من كثرة الشعر فقالوا: ويلكِ ما أنتِ؟ فقالت: أنا الجساسة، قالوا: وما الجساسة؟ قالت: أيها القوم انطلقوا إلى هذا الرجل في الدير، فإنه إلى خبركم بالأشواق، قال: لما سمّت لنا الرجل فرِقنا منها أن تكون شيطانة، قال: فانطلقنا سراعاً حتى دخلنا الدير فإذا فيه أعظم إنسان رأيناه قط خلقاً وأشده وثاقاً مجموعة يداه إلى عنقه ما بين ركبتيه إلى كعبيه بالحديد. قلنا: ويلك ما أنت؟ قال: لقد قدرتم على خبري فأخبروني ما أنتم؟ قالوا: نحن أناس من العرب ركبنا في سفينة بحرية فصادفنا البحر حتى اغتلم فلعب بنا الموج شهراً ثم أرفأنا إلى جزيرتك هذه فجلسنا في أقربها فدخلنا الجزيرة فلقيتنا دابة أهلِب كثير الشعر لا يُدرى ما قُبُله من دُبره من كثرة الشعر فقلنا: ويلك ما أنت؟ فقالت: أنا الجساسة. قلنا: وما الجساسة؟ قالت: اعمدوا إلى هذا الرجل في الدير فإنه إلى خبركم بالأشواق، فأقبلنا إليك سراعاً وفزعنا منها ولم نأمن أن تكون شيطانة. فقال: أخبروني عن نخل بَيْسان. قلنا: عن أيّ شأنها تستخبر؟ قال: أسألكم عن نخلها هل يُثمر؟ قلنا له: نعم. قال أما إنه يوشك أن لا يثمر. قال: أخبروني عن بحيرة الطبرية. قلنا: عن أيّ شأنها تستخبر؟ قال: هل فيها ماء؟، قالوا: هي كثيرة الماء. قال: أمّا إنّ ماءها يوشك أن يذهب. قال: أخبروني عن عين زُغَر. قالوا؛ عن أيّ شأنها تستخبر. قال: هل فيها ماء؟ وهل يزرع أهلها بماء العين؟ قلنا له: نعم هي كثيرة الماء وأهلها يزرعون من مائها. قال: أخبروني عن نبي الأميين ما فعل؟ قالوا: قد خرج من مكة ونزل يثرب. قال: أقاتله العرب؟ قلنا: نعم. قال: كيف صنع بهم؟ فأخبرناه أنه قد ظهر على من يليه من العرب وأطاعوه. قال لهم: قد كان ذلك. قلنا: نعم. قال: أما إنّ ذاك خير لهم أن يطيعوه وإني مخبركم عني إنّي أنا المسيح وإنّي أوشك أن يؤذن لي في الخروج فأخرج فأسير في الأرض، فلا أدع قرية إلاّ هبطتها في أربعين ليلة غير مكة وطيبة فهما محرمتان عليّ، كلما أردت أن أدخل واحدة منهما استقبلني ملك بيده السيف صلتاً يصدني عنها وإنّ على كل نقب منها ملائكة يحرسونها...»...[3] الحديث.

فهذه رواية للحديث اختيرت على طولها واستفاضتها من بين أربع روايات رُويت بها قصة الجساسة في صحيح مسلم، منها المختصر ومنها الطويل، وإنما حصل الاكتفاء

بـرواية مسلم دون اللجوء إلى أصحاب السنن كأبي داود والترمزي وابن ماجه وأحمد بن حنبل أن الغاية ليست إثبات الرواية في ذاتها بقدر ما هي بيان أن الإرهاصات الأولى للقص العجائبي في السرد الكلاسيكي القديم استقطبت القصص الديني وخاصة ما تعلق منه بالمسيح الدجال والجساسة ويأجوج ومأجوج... إلخ، وأضفت عليه ظلالاً أسطورية ولا أدل على ذلك أن مسرح هذه القصة قد تغير بعد ذلك عقب وفاة النبي ﷺ فلم يعد السبب في معرفة تميم خفايا العالم الآخر نتيجة لغرق مركبه (كما هو مصرح به في الحديث السابق الذكر)، وإنما حمله جنّي من بيته في جوف الليل وطاف به بلاداً مجهولة تسكنها عجائب المخلوقات على اختلاف أنواعها، وقد لقي في هذه الرحلة الغرائب والأهوال وكان لقاؤه بالدجال والجساسة مرحلة من مراحلها، ثم عاد به الجني إلى بيته ملكاً على سحابة، أين وقعت زوجته في حيرة شديدة، لأنها ظنت موته وتزوجت رجلاً غيره، ورفع الأمر إلى الخليفة عمر بن الخطاب، فأناط به علياً فأفتى بأن النبي ﷺ قد تنبأ بكل ما وقع لتميم وترك للزوجة الخيار بين الزوجين، فآثرت تميماً، وقد راجت هذه القصة بصورتها التي تجمع بين ذينك السببين الشائعين أولهما: الرحلة إلى بلاد العجائب، وعودة من ظن أنه مات[4].

ويذكر كراتشوكوفسكي أن هذه القصة قد نالت انتشاراً واسعاً ولاتزال حية على هيئة كتيّبات شعبية كثيراً ما أعيد طبعها، بل وعرفت أيضاً في ترجمات قديمة العهد بالتركية والملاوية والإسبانية[5]. وقد كان لهذا النوع من المصنفات تأثير «انعكس في أساطير العصور الوسطى الأوروبية من طراز رحلة القديس براندان (stBrandan)»[6].

وغير بعيد عن هذه الرحلة وما نُسج حولها من أساطير أغنت المدونات العربية القديمة، رحلة إلى القسطنينية جرت أحداثها في عهد الرسول ﷺ للصحابي الجليل عبادة ابن الصامت، هذا الذي اقترنت باسمه أقاصيص خيالية كثيرة ومن ذلك ما يرويه ابن رسحاق أن «محمداً – عليه الصلاة والسلام – بعث سرية إلى ساحل البحر فلما نفدت ذخيرتهم قذف لهم البحر بدابة هائلة تغذت عليها السرية عشرون يوماً وكان يمر تحت أحد أضلعها بعيراً براكبه»[7].

وإذا كان الاهتمام في هذا المقام بالعجائبي كنمط من السرد يتغذى على الأسطوري والخرافي في إطار الحكايات والقصص الديني، فليست الغاية من وراء ذلك حصر العجائبي في هذا النوع من الحكايات فقط، وإنما الغاية بيان أن العجائبي تعدى السير الشعبية ليلتصق بموضوعات أكثر قداسة (الدين) وخاصة ما تعلق منه بأشراط الساعة، والجنة، والبعث، والحور العين وصفاتهن... إلخ. مما أفسد على العامة عقائدهم، وقلّص على الخاصة أوقات ذكرهم،

هذا الذي أدى بالسلف إلى الحذر من رواية أخباره فعدّوها من الإسرائيليات التي لابد من اتخاذ الحذر والحيطة في التعامل معها.

ولقد جعل عبدالله إبراهيم من (حديث الجساسة) و(حديث خرافة)(*)، كما اصطلحت عليه المصادر العربية، البوابة التي دخلت منها الخرافة شرعياً إلى الثقافة العربية، وكان الرسول ﷺ هو فاتحها؛ لأنه روى عن تميم الداري قصة الجساسة والدجال على الملأ، ولم يكن غرضه من وراء ذلك الاقتداء بالأفعال الخرافية، ولكن بغية التسلية والسمر اللطيف الذي لا يخلو من هدف اعتباري لا يتعارض وتعاليم الدين الإسلامي[8]، مؤكداً غير مرة أن الخبرين «هما اللذان فتحا بوابة القصص العربي على الجن والنبوءة وهو ما تحتشد به الحكايات الخرافية والسير الشعبية»[9].

فالرسول عليه الصلاة والسلام من منظور عبدالله إبراهيم «قد أعطى الشرعية الدينية لهذا النمط من الحكايات، ابتدأت بالرسول نفسه (...) وتطورت فيما بعد»[10] على أيدي القصاص الذين كان لهم الدور الفعال في انتشار الخرافة ودخولها إلى ميدان الأخبار المعروفة آنذاك.

أما عبدالملك مرتاض، ودون حاجة منه للبحث عن دليل شرعي يُسند إليه رأيه لإضفاء الشرعية الدينية على الأساطير والخرافات، فإنه يرى ومن منظور جمالي فني بحت «أن اعتبار الأسطورة أمراً مخالفاً لمبادئ الإسلام شيء غير مقبول، لأن الأديب هو غير رجل الدين وإن الأدب نتيجة لذلك هو غير الأوامر والنواهي الشرعية»[11]. مؤكداً أن «أجمل ما في الأدب تحليقه في عوالم جديدة يرتادها، وأقبح ما فيه التقليد والقصور والتسليم بواقع ممجوح»[12].

وإذا كان عبدالملك مرتاض صريحاً في الفصل بين رجل الدين والأديب، فإن عبدالله إبراهيم حاول وبكل ما أتيح له من دلائل أن يجعل من رجل الدين ممثلاً في شخص الرسول ﷺ هو الأول المضفي للشرعية الدينية على الفكر الخرافي والأسطوري الذي لايلبث في الواقع أن يكون سوى «مجموعة الأخبار والحكايات التي كانت صدى للعقائد الدينية القديمة وهي تكشف عن ترسبات كثيرة تتعلق بأمر الإنسان في علاقته الغيبية بالظواهر الطبيعية من جهة، ووعيه البدائي بما يحيط به من أحداث وتطورات من جهة ثانية، وهي في كل ذلك تحيل على رؤية الإنسان الساكنة لنفسه وعالمه»[13]، رؤية يغلّفها الخيال والبعد عن الواقعية وينير دربها الوهم والهذيان الليلي، مما يجعل كل مشاهدها خارج نطاق التصديق؛ لأنها لا تتصل بالعالم والزمن الأرضيين الذين نعيش فيهما، بل هي خارج مجال الأرض بكل معطياتها، متصلة بعالم عجائبي يخرج عن المحتمل المقذع لمجافاته للواقعية الإسلامية مما يدعو للتوقف عنده لأن الدين الإسلامي حمل أتباعه على كثير من الواقعية وحاول أن يبتعد

بهم عن الأسطورة والخرافة ما استطاع[14]، لأنها تُفسد على العامة عقائدها وتلهي الخاصة عن الذكر والتدبر في ملكوت السموات والأرض. ومن هذا المنطلق كان موقف السلف حازماً تجاه الأخبار والحكايات العجيبة الموغلة في الخرافية التي تأخذ بلب القارئ والسامع على حدٍّ سواء، فهذا الإمام أحمد فيما يُنقل عنه يقول: «ثلاثة لا أصل لها: التفسير، والملاحم والمغازي»[15].

فإذا كان أمر التفسير محلولاً على الأقل بالنسبة لرجال الدين، فإن أمر الملاحم والمغازي يرجع بالدرجة الأولى إلى تسرب العجائبي كنمط من أنماط القص إليهما وخاصة في العصر الراشدي لانتشار القاص المحترف.

يبدو ذلك واضحاً في فتوى ابن قدّاح كما أثبتها سعيد يقطين في كتابه (الكلام والخبر): «(...) سئل بعضهم عن كتب السخفاء والتواريخ المعلوم كذبها، كتاريخ عنترة ودلهمة (ذات الهمة) ونحو ذلك هل يجوز بيعها أم لا؟. فأجاب لا يجوز بيعها ولا النظر إليها. وأخبر الشيخ الحسن البطرني أنه حضر فتوى ابن قدّاح فسئل عمن يسمع حديث عنترة هل تجوز إمامته؟ فقال: لا تجوز إمامته ولا شهادته. وكذلك حديث دلهمة لأنها كذب، ومستحل الكذب كاذب، وكذلك كتُب الأحكام للمنجمين وكتب العزائم بما لا يُعرف من الكلام»[13].

يقول سعيد يقطين معلقاً على هذه الفتوى أنها تلخص وبشكل غير ملتبس موقف الثقافة العالمة من كتب الخرافات والشعوذة، والتي لولا استفحال أمر انتشارها بين العامة لما كان لصدورها مبرر، معتبراً السيرة الشعبية بصورة عامة منضوية تحت كتب المنجمين والعزائم والسحر القائمة جميعاً على الكتب ومجافاة الواقع[17].

ومما لا مشاحة فيه أن السحر هو «أحد المظاهر البارزة للعجائبية لأنه يفضي إلى الأعمال الخارقة والتصرفات المحيرة، والذي لا يبرح العالم أمامها غير مقنع»[18].

وعليه فالنص على تحريم هذه الكتب من خلال عبارة (لا يجوز بيعها ولا النظر فيها) هو في حقيقة الأمر تحريم لما تحتويه من عوالم عجائبية بأفعالها وفواعلها التي تبعث على التردد والحيرة بين التصديق والتكذيب.

وإذا كان هذا موقف السلف من كتب المغازي والملاحم والخرافات والسحر، فإن موقف الخلف لم يكن ببعيد عن ذلك، فهذا محمد عبده، في مقال له بعنوان (كتب المغازي وأحاديث القصاصين) كما أورده سعيد يقطين في (الكلام والخبر)، يجيب عن سائل سأله الرأي فيما يوجد بأيدي الناس من كتب الغزوات الإسلامية، وأخبار الفتوح الأولى وعما حُشيت به تلك الكتب من أقوال وأعمال...، مبيناً ما طرأ على التاريخ من التدليس والكذب، وهو

بذلك يُقيم رأيه وفتواه على نفس أسس السلف الصالح؛ إذ هناك الصدق (المطابق للواقع)، وهناك الكذب (ما ينبو عن الواقع) وعليه فما كان مطابقاً للواقع فهو المحمود من الأخبار، وما كان غير مطابق للواقع فهو المذموم. وعلى غرار هذا التصور وفي مقال آخر له بعنوان (الكتب العلمية وغيرها) رتَّب الكتب المتناولة في أيدي المصريين وقسّمها على النحو الآتي:

1 – الكتب النقلية الدينية. 2 – الكتب العقلية الحكمية. 3 – الكتب الأدبية. 4 – كتب الأكاذيب الصرفة، مثل السير والقصص الشعبية. 5 – كتب الخرافات مثل السحر والتنجيم والكيمياء الكاذبة[19].

ويعلق سعيد يقطين على ذلك بأن «الكتب الأدبية تحتل مكانة وسطى بين الصدق (النقل – العقل)، والكذب (القصص والسير والخرافات)، كما تثير الانتباه تسميته كتب السير والقصص الشعبية بـ «الأكاذيب الصرفة» وهو ينعتها بهذا لأن فيها «تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة»[20].

ومما تقدم يتبين أن موقف الخلف لم يتغير كثيراً عن موقف السلف، بل كان أكثر حدة في اعتبار هذا النوع من الكتب من المحرمات التي على المسلم الابتعاد عنها قدر المستطاع.

أما المعاصرون فقد أخذ الاهتمام عندهم بهذه النصوص بعداً مغايراً لما سبق إذ عمد المبدعون إلى توظيف عوالمها التخييلية الشعبية والعجائبية في إبداعاتهم الفنية مما أضفى على الخطابات الجديدة خصيصة تكسير قوالب الكتابة التقليدية الممجوجة، ويظهر ذلك جلياً في كتابات عبدالملك مرتاض، جمال الغيطاني، سليم بركات، الطاهر بن جلون، عبدالحميد بن هدوقة، إبراهيم الدرغوتي.... إلخ.

هؤلاء الذين أثبتوا قدرات فائقة في توظيف عناصر التراث العربي الكلاسيكي ذات الطابع العجائبي المحض في رواياتهم، بحيث تجاور فيها الواقعي بالعجائبي بشكل ينم عن تمكن أصحابها من تقنيات السرد في الخطابات الجديدة.

ارتبط المتخيل في الدراسات الغربية بمجموعة من المجالات الفكرية كالفلسفة وعلم النفس والأنثروبولوجيا، وبمجموعة من الأسماء المؤسِّسة خصوصاً غاستون باشلار، وجان بيار ريشار، جلبير ديران، ونور ثروب فراي.......... إلخ.

أما بالنسبة للثقافة والفكر العربيين فقد شكل المتخيل اليوم على رأي شعيب حليفي «مبحثاً استراتيجياً في دعم الدراسة النقدية والدفع بها نحو استكشاف بعض القواعد الفقهية والتقنية التي تؤسس للإبداع الفردي والجماعي نسيجه من جهة، واستشراف آفاق هذا الإبداع من جهة ثانية»[21].

و«لئن كانت الكتابة الأدبية تتحدد أساساً بأخذها بأسباب الخيال، فإن التجربة الإبداعية

أخضعت مظهر التخييل هذا إلى نظم ومقاييس محددة قليلاً أو كثيراً، وهكذا تميزت الكتابة الواقعية التي تمثل عتبة دنيا من استدعاء التخييل بترسمها طريقة تقوم إجمالاً على إيهام بالواقع، فيما تنحو الكتابة العجائبية المجسِّدة عتبة عليا من مظهر التخييل (...) لاقتناصها بالمظاهر المثيرة للدهشة والاستغراب»[22]، واستدعائها لفوق الطبيعي الذي يجعل الخطاب يشتغل في فضاء شديد الدقة «لأنه يلامس المتخيل حيث تكون تبدياته (...) هُدباً من أهداب المستحيل»[23]، لأن العجائبي (الفانتاستيك) على حد تعبير شعيب حليفي «يتيح للمخيلة الانطلاق بحرية كبيرة»[24]. باعتبارها «قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص»[25]، فهي إذن «منطقة شاسعة تشتمل حقائق متعددة»[26]. وليس العجائبي إلا هُدْباً من أهدابها المتعددة وكل هُدب يفتح نافذة من نوافذ التخيل لإنتاج أنواعه المعروفة[27].

ولأجل ذلك كان العجائبي – كتقنية سردية – رافداً للخطابات الجديدة بما عجزت الواقعية عن تطعيمها به، من خلال شق كل الطابوهات، وزرع كل ما هو فاضح ورهيب فيها، ليتم من خلالها عكس دواخل الإنسان الملتهبة والمشتملة على كل ما هو عقلاني. ويتلاقح كل ذلك في فضاء عجائبي يضم الحقيقي والمتخيل لاستيلاد ما سماه شعيب حليفي بالإشرافة الفانتاستيكية التي يتميز فيها العجائبي بكونه ممزقاً للتماسك الذي يحظى به الواقع من خلال استحضار موتيفات معينة لا مألوفة[28]، وشاذة على مستوى إنتاج العجائبي الذي هو عند شعيب حليفي «تخيل طافح بترسبات اللاوعي وكوابيسه وبالتالي أحلامه[29] المغرقة في اللاعقلانية، لا لشيء إلا «لأن المحكي العجائبي كما يقول (Jacques finne) هو محكي الغموض العقلي الذي يذوب بفضل التفسير»[30].

هذا الأخير (التفسير) يعد المستوى الثاني الذي يتبدى فيه دور المخيلة في تشكيل المحكي العجائبي، حيث إن اشتغال التفسير في المحكي العجائبي إنما «يكون في المخيلة وهو اشتعال مشروع (...) يستمد جذوره من الإرث الملحمي والنثر القديم دون احتفاظه بمشروعية الوظيفية التي كان يؤديها ويشغلها آنذاك...»[31].

ولا يفوتني في هذا المجال أن أشير إلى أن الأعمال النثرية القديمة كانت «تلجأ إلى تفسيرات فوق طبيعي لأحداث طبيعية»[32]، مثلاً تفسير البركان قديماً كان تفسيراً غيبياً، غير أنه في العصر الحاضر أضحت له تفسيراته العلمية الدقيقة.

«بل يمكن الاستنتاج من قراءة أولى لأهم هذه الأعمال النثرية العربية، أن التفسيرات التي كانت تقدمها هي تفسيرات تفتح المجال أمام المخيلة فتجيء فانتاستيكية عجائبية وفوق

طبيعية، فالليالي والسير وكتب التاريخ التي أُلفت (...) في فترات التقهقر (...) وكرامات المتصوفة ويوميات الرحالة العرب وما زخرت به المخيلة العربية من جهة أخرى، كل هذا الزخم النثري كان التفسير فيه (غيبياً) خارقاً»[33].

إذن فنظرة القدامى إلى الواقع كانت نظرة في حد ذاتها عجائبية[34]، ولا يُعتقد أنها كانت كذلك محاولة منهم لتضليل القارئ بقدر ما هي دالة على صراحة العربي القديم مع نفسه؛ لأن ما استوعبه عقله وأحاط بأسبابه علماً فسّره تفسيراً طبيعياً، وما عجز عقله عن استيعابه من الأحداث، وإن كانت تنتمي إلى عالمه الواقعي الحقيقي، قذف به إلى التفسير الغيبي المحكوم بطرفي العجيب والغريب «لذلك كان المحكي القديم في مجمله محكوماً بالتعجيب، واشتغال العجائبي في هذا المحكي عموماً كان اشتغالاً ذا معنى وسلطة شكلت خطاباً يضمر كما يُعلن أيضاً خلفيات تخدم أغراضاً محددة»[35]، وعموماً فإن «إثراء المخيلة العربية بالعجائبي هو شكل مخصب ومنحدر أيضاً في عمق العصور يحترم كلياً قانون القديم»[36] الذي كان ومايزال تُختزل بنوده في الثنائيات الضدية التالية: (الألفة، الغرابة)، (الواقع، المتخيل)، (العقلي، اللاعقلي) وهي كلها تنم عن علاقة جدلية مستمرة بين أطرافها جميعاً وإن كان يمكن ردها كلها إلى ثنائية واحدة هي (الألفة، الغرابة)، لأن الشعور بالغرابة لا يتم إلا في إطار ما هو مألوف[37]، وهو في حد ذاته على حد تعبير عبدالفتاح كيليطو «علة التأثير الذي ينتاب المتلقي الذي تعود على نوع من التصورات»[38].

وبهذا يعود بنا عبدالفتاح كيليطو إلى التصور القزويني للغريب[39] الذي حده بثلاث نقاط أساسية هي: الأمر العجيب، القليل الوقوع، المخالف للعادات الموجودة والمشاهدات المألوفة، وبالتحديد يركز عبدالفتاح كيليطو اهتمامه كله على النقطة الثالثة لأنها توحي بحضور عوالم وقوى غير مألوفة في الواقع المألوف، قد تكون مجرد ثمرة للمخيلة المبدعة التي لا تهدأ عن ممارسة مهمتها في ابتداع الصورة المثيرة، والتي تجعل القارئ أو المتلقي يبقى في حالة تردد بين الواقعي والمتخيل.

وربما كان أحد الأسباب التي جعلت الخطاب العجائبي يطرح جملة من التساؤلات المعقدة والملغمة، حصرها شعيب حليفي في «الاختلافية النوعية لهذا الجنس، وما يطرحه هذا الاختلاف من ابتداع لبلاغة جديدة في الكتابة تتماس مع ما أسماه واين بوث «Both» (بلاغة التخيل) في معناها الموسع، والمشتمل على مجموع التقنيات المستعملة من طرف السارد أو المؤلف حتى يفرض على المتلقي العالم المتخيل، مستعملاً في الأكثر جذور التخيل كي (تبرز مثل واقع قائم، وتجربة كابوسية معيشية يتوجه بها النص إلى المتلقي، فتطرح مسألة الممكن، والتأكيد على ضرورة تصديق الحكاية)، وهي لعبة مفارقة يلجأ إليها

المؤلف، باتباعه منحنى سردياً خاصاً يتخصَّل باعتبارات جعل المتلقي يصدق الأحداث فوق الطبيعية، وتمثل معناها الفلسفي وتأملاتها المتعلقة بقضايا وجودية، وهي مهمة صعبة تتطلب خصيصات سردية مغايرة لما هو مألوف في بعض المناحي»[40]؛ لأن الخطاب العجائبي في حد ذاته خارج عن نطاق المألوف.

وعلى كل حال فإن للعجائبي - رغم حداثة عهدنا به - صوراً مصغّرة في النثر العربي الكلاسيكي، «وهو ليس سوى امتيار مؤقت لاستذكارات المخيلة، هذه الأخيرة التي تمتح عناصرها من الواقع فتعيد صنعها من جديد كما تحرص على انبثاق واقع مجهول وجديد من طلب الواقع الاجتماعي، مثلما ستحرص على خلخلة سكون اليومي، عن طريق ملامسة الظواهر الطبيعية وكمونها فيما هو طبيعي، كما تلامس الواقع بمنظار مغاير لما ألِف الكائن النظر به إلى الأشياء، فتهتز معرفته بهذه الأشياء ويسقط في المحتمل واللامحتمل»[41].

ولعل خير ممثل للعجائبي في النثر العربي الكلاسيكي القديم هو الرحلات العربية بنوعيها البري والبحري، هذه التي اخترقت حدود المألوف من المكان، وكان الخيال فيها طافحاً، والعقل مغيباً تماماً، والنفس مصدقة لكل ما يُروى لها من الحكايات والخرافات التي كان المكان البعيد مرتعاً لها.

الهوامش

(*) يقال سمي الداري نسبة إلى بني الدار أو إلى عبدالدار كما يروي ذلك فلها وزن، بينما يذهب النووي في كتابه «تهذيب الأسماء» إلى أن نسبته هي الديري، وهي نسبة إلى الدير الذي كان راهباً فيه قبل أن يدخل الإسلام. وهو تميم بن أوس بن خارجة بن سواد ويقال سود بن جذيمة بن ذراع عدي بن الدار بن هانئ بن حبيب بن تمارة بن لخم. راجع: دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية محمد ثابت أفندي وآخرون، 1933، م 3، ص 470.

(1) راجع: قنديل، فؤاد: أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2002، ص 32، وكراتشوكوفسكي. تاريخ الأدب الجغرافي العربي، تح: صلاح الدين عثمان هاشم، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية، 1957، ج 1، ص 53.

(2) راجع: دائرة المعارف الإسلامية: م 5، ص 471، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ج 1، ص 53.

(3) مسلم، بن الحجاج: صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981، الحديث رقم 5235.

(4) دائرة المعارف الإسلامية، م 5، ص 481-482، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ج 1، ص 53-54.

(5) تاريخ الأدب الجغرابي العربي، ج 1، ص 54.

(6) نفسه، ج 1، ص 54.

(7) نفسه، ج 1، ص 56.

(*) رُوي هذا الحديث عن عائشة – رضي الله عنها – أنها قالت: «حدّث رسول الله ﷺ نساءه ذات ليلة حديثاً فقالت امرأة منهن يا رسول الله: كان الحديث حديث خرافة. فقال: أتدرون ما خرافة؟ إن خرافة كان رجلاً من عذرة أسرته الجن في الجاهلية فمكث فيهن دهراً طويلاً ثم ردوه إلى الإنس، فكان يحدِّث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب فقال الناس: حديث خرافة». راجع: أحمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد مؤسسة التاريخ الإسلامي – دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2004، رقم الحديث 24085.

(8) إبراهيم، عبدالله: السردية العربية – بحث في السردية للموروث الحكائي العربي –، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 2000، ص 86.

(9) نفسه، ص 93.

(10) نفسه، ص 92.

(11) مرتاض، عبدالملك: الميتولوجيا عند العرب – دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 16.

(12) نفسه، ص 16.

(13) إبراهيم، عبدالله: السردية العربية، ص 86.

(14) الجوزو، مصطفى: نظريات الشعر عند العرب – الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 2002، ج 2، ص 256.

(15) السيوطي، جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن، دار المعرفة، بيروت، ط 4، 1978، ج 2، ص 227.

(16) يقطين، سعيد: الكلام والخبر – مقدمة في السرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 61.

(17) نفسه، ص 61-62.

(18) مرتاض، عبدالملك: العجائبية في رواية «ليلة القدر» للطاهر بن جلون، منشورة ضمن أعمال ملتقى 15-16 ماي 1989، الموسوم بـ «قراءة الرواية - بحوث ومنهجيات، منشورات مخبر سوسيولوجيا التعبير الفني، دفتر رقم 3، ج 1، نوفمبر 1992، ص 121.

(19) الكلام والخبر: ص 66-67.

(20) نفسه، ص 67.

(21) حليفي، شعيب: تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي، مجلة بصمات، العدد 4، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الحسن الثاني - المحمدية، الدار البيضاء، المغرب، ص 82.

(22) العجيمي، محمد الناصر: المتلفظ إرباك القراءة التقليدية - إبراهيم الدرغوثي نموذجاً -، مجلة كتابات معاصرة، العدد 35، م 9، تشرين الأول - تشرين الثاني 1998، ص 93.

(23) حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 22.

(24) نفسها.

(25) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة، بيروت، ط 1، 1971، ج 1، ص 261.

(26) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 22.

(27) نفسه، ص 22.

(28) نفسه، ص 22 (بتصرف).

(29) تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي، ص 82.

(30) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 86.

(31) نفسه، ص 83.

(32) نفسه، ص 82.

(33) نفسه، ص 82.

(34) ابن عبدالعالي، نعيمة: واقع عجيب وغريب متاح على الشبكة [2004/10/15].

.wwww.aeabycstory.net

(35) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 52.

(36) نفسه.

(37) كيليطو، عبدالفتاح، الأدب والغرابة - دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997، ص 60.

(38) نفسها.

(39) القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الشرق العربي، بيروت - سوريا، د.ت، ص 15.

(40) تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي، ص 83.

(41) شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 55-56.

* * *

دراسة نقدية: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة

سامي بن عبداللطيف الجمعان

مدخل إلى تقنية التناسل:

من أكثر الظواهر غرابة في مجتمع ألف ليلة وليلة، ظاهرة الاهتمام بالحكاية، وإكبار مكانتها[1]، بوصفها القوة المهولة التي أنقذت الكثيرين من سيف الإعدام، ومن قبضة العفاريت، ومن طلاسم السحرة، فليست (شهرزاد) فحسب، من استطاعت النجاة باستخدام قوة تأثير الحكاية، بل هذا المجتمع القاص بأكمله كان سلاحه الناجع الحكاية. وربما انتفت تلك الغرابة حين قال (تزفتان تودوروف) واصفاً أهمية السرد في هذا المجتمع: «السرد حياة، والروي نفياً للموت»[2].

تبعاً لتلك القداسة، سنضع هذه الظاهرة، أو التقنية الفنية التي تعاطى معها كتاب ألف ليلة وليلة تعاطياً لا حدود له، وسنحاول جاهدين استظهار ما اختزنته من طاقة درامية، ومن ثمّ سنقف على تجلياتها في مسرحنا العربي على اختلاف مراحله.

******

وقف الأربعة المتهمون بقتل الرجل الأحدب أمام الملك، مهددين بالإعدام، إلا إذا افتدوا حياتهم برواية أعجب من حكاية الأحدب، وقد كان، ومن ثمّ اعتنق الملك رقابهم، بعد أن أمتعوه بحكاياتهم العجيبة»[3].

«العفريت في حالة هيجان، ورغبة عارمة لقتل التاجر المسكين، إلا أن الحكايات تنطلق من الأفواه في وقتها المناسب، فتقايض العفريت على إطلاق التاجر، في حالة أعجبته الحكايات، التي رواها أصدقاء التاجر، وقد تحقق ما أرادوا وتم إطلاق سراحه نظير الحكايات»[4]، بالمقابل فإن الملك (رويان) يكون مصيره الموت، لأنه رفض أن يحكي حكاية التمساح وتعلل بأنه لا يمكن أن يقولها، وهو في هذه الحال. بينما يأتي رجل من أقصى الأرض، ويتكبد عناء السفر، قادماً من بلاد بعيدة قاصداً حكاية يسمعها، بل ويقدم روحه فداء لسماعها.

حين نبحث عن سر إكبار الحكاية التي تمتعت بها الحكاية في مجتمع الليالي، نجده في قيمتها، بوصفها صنواً للحياة، فقد أسرّت شهرزاد لأختها دنيا زاد، بأنها بالحكاية سوف تدفع الموت عن نفسها، وعن كل بنات جنسها.

ويقول تودوروف:

«إن جميع شخصيات هذا الكتاب لا تنفك عن القص، فهذا يعني تقديساً سامياً لهذا الفعل. فأن تقص مساوٍ لأن تعيش...، فالحكاية في هذا الكتاب تساوي الحياة، وغيابها يساوي الموت»[5].

وإذا كانت شهرزاد، وذريتها من الرواة يرون في حكايات لياليهم، وتناسلها قوة على المستوى الاجتماعي، فإن البحث يرى فيها قوة موازية على المستوى الدرامي، وعليه فإن توالد الحكايات في كتاب الليالي، صار دافعاً لتوالد أسئلة البحث الدائرة حول ماهية الظاهرة، كظاهرة علمية أدارت عجلة النقد، وكخاصية درامية موحية. ولهذا سوف نكون حيال ثلاثة محاور نطرحها على بساط البحث، للإحاطة بالظاهرة ككل، ولرصد شتى العوامل التي جعلتها طاقة درامية خصبة في فضاء الليالي الرحب:

المحور الأول: مصطلح الظاهرة وأصل منشئها.

المحور الثاني: مفهوم الظاهرة في الدراسات النقدية.

المحور الثالث: القوة الدرامية فيها.

من حيث المصطلح، فستعول الدراسة على مصطلح «تناسل الحكايات» وهو أحد المصطلحات اللغوية[6]، التي أنتجتها حركة النقد الحديث، كظاهرة ذات طابع خاص اتسمت بها بنية الحكاية الشعبية، ويكتسب هذا المصطلح دقته، من دلالته العميقة على تركيبة بنية الليالي، القائمة على التناسل، فضلاً عن كونه يشكل امتداداً لدلالة مصطلح «الحكاية الأم» الذي ارتضته الدراسة، دون سواه؛ ليقوم مقام حكاية شهريار وشهرزاد.

جاءت تقنية «تناسل الحكايات» إلى الليالي من أصول هندية[7]، علماً أنها تعد «بمثابة تقليد أدبي موجود في أغلب بلدان العالم، فقد ظهرت في أعمال كثيرة منها الحكاية المغولية ذات الأصل البوذي (أرجي

برجي)، وحكايات (كانتري بري)، لـ (تشوسر)، ومجموعة (بوكاشيو)، المسماة (عشرة أيام)..، وهي واضحة تماماً في (كليلة ودمنة)، وفي (الأسفار الخمسة أو البنجا تنترا) التي تعد أصلاً لها»[8].

ويتلخص مفهوم هذا التقليد الأدبي القديم في الحكايات الشعبية، في وجود بنية سردية تتكون من حكايات متعددة، جاءت من أصل واحد، هو الحكاية الأم، والحكاية الأم بمثابة الرحم القادر على التناسل دائماً، وهي طبيعة توليدية تترى فيها الحكايات متوالدة واحدتها من الأخرى. وخليق بكل حكاية تنسّل من رحم الأم، أن ترث عنها هذه الصفة، فتكون قادرة على ولادة ذريتها، وقد تعد الخطاطة (أ) التي أعددناها لـ «حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»[9] برهاناً على ما تقدم، وعلينا أن نمعن النظر في تناسل الحكايات، وفي تعدد الرواة: (**انظر الخطاطة (أ) المرفقة بالدراسة**).

هكذا هي فكرة التناسل تبدو في مجملها بسيطة واضحة، ناهيك عن كونها انطباعاً بديهياً يلحظه قارئ الليالي دون عناء، ومشقة بمجرد الاطلاع عليها، إلا أنها من جانب الدرس النقدي، قد اتخذت مساراً آخراً، وأبعاداً أخرى، من واجب البحث إلقاء الضوء عليها.

وأول هذه الدراسات، ما أنجزه تزيفتان تودوروف بصفته أول من تناول الظاهرة بالبحث، فقد أسماها «توالد الحكايات»، واعتمد في وصفها على إبراز عاملين يرى فيهما الدور الأبرز لوجود هذا الشكل النمطي للبنية، بتناسل الحكايات من بعضها البعض، وهذان العاملان هما:

أ – التضمين.

ب – الشخصية.

وقد ربط بينهما بأن جعل شرط ظهور أي حكاية جديدة مرهون بظهور شخصية جديدة في فضاء السرد، وأن الحكاية الجديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة لها.

وتشرح سيلفيا يافل مفهوم الترابط لدى تودوروف بقولها: «إن الترابط هو من التقنيات البسيطة الشائعة للتوالد السردي، ذلك أن كل سرد يكمل السرد التالي له.. إلخ، ويقوم الشخوص الذين يتغيرون بالربط بين أجزاء السرد، وهو ما يطلق عليه تودوروف الترابط بواسطة «التضام»، ويرتبط تمهيد السرد بالسرد عن طريق هذه الوسيلة»[10].

ويأتي باحث آخر ليؤكد أهمية استنتاج (تودوروف) بوصفه قابلاً للاستثمار في أي تحليل للظاهرة، كما أنه فسر هذا الرأي بقوله: «إن الخصوصية لكل قصة في ألف ليلة وليلة تكمن في إرساء بديهة «التضمين» ذلك لأن القصة المتضمنة، إنما هي قصة لقصة.. فحين تحكي قصة قصة أخرى، فإن الأولى تبلغ مضمونها الخفي، وتفكر في الوقت ذاته بنفسها في هذه الصورة»[11].

وأما جيرار جنيت فيحفل بالتناسل، ويجعله المؤسس لنظرية التبشيرات في السرد الحديث، ويصفه بمصطلح «المستوى» الذي تنتظمه عدد من العلاقات[12]، بمعنى «أن كل حكاية هي مستوى «أعلى» من مستوى الحكاية التي تتوقف عليها، والتي تسندها هي»[13].

ثم إنه اقترح تقسيم العلاقات التي تجمع بين هذه المستويات إلى «أنماط» ثلاثة هي: النمط الشفهي، والنمط المكتوب، والنمط التشكيلي، وقد عدّ ألف ليلة وليلة من فئة النمط الأول.

وتتواصل جهود الباحثين لتعطي وجهات نظر متباينة، حتى إن البعض أعاد التناسل في حكايات الليالي إلى مفهوم أطلق عليه «الحيلة القصية»، ومن هؤلاء كاثرين سليتر جيتس، التي أجرت دراستها على مجموعة (حكايات كانتر بري) الشبيهة بأسلوب الليالي، وتقول: «إن إنشاء إطار يبرز كل المكونات المفردة للعمل كما يبرز العمل بوصفه كلاً، ويتيح عرض «نمط من المعرفة الموسوعية» - الأدب - إنما هي «حيلة قصية» تتضح فعاليتها بشكل ملحوظ في ألف ليلة وليلة»[14].

وأما ما يخص الجهود العربية - والتي لا يمكن تجاوزها - سنكتفي بدراستين متباينتين في الرؤى من جانب، ومتفقتين من جانب آخر، وبشكل عام فكل ما أنجز عربياً في حقل ظاهرة «تناسل الحكايات» يعد إضافة قيمة. ولنبدأ بمفهوم «الحيلة القّصية» الذي انتهت عنده دراسة كاثرين سليتر جيتس، فقد أكد شرف الدين ماجدولين أن «لعبة شهريار الرهيبة التي تراوح بين الزواج في الليل والقتل في النهار لعذارى مملكته، تتوقف حين يجمعه الحظ بشهرزاد ابنة وزيره لتستبدل «بلعبة» القتل لعبة السرد وتخييل الصور»..، هذه الحيلة البلاغية لتوالد الصور الحكائية وتفرعها، في متن الليالي، وهي المبدأ المبرر والمنظم، في آن، لتوالي الحوافز والمثيرات السردية، إنها على حد تعبير ميا جير هارد: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة، بما يجعلها تؤطر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصور»[15].

ومن هذا المنطلق يؤكد شرف الدين قوة الوشائج، والالتحامات التي تربط الحكايات بعضها ببعض، إلى الحد الذي لا يجعلها تتشظى نصياً، كما لا يشعرنا بوجود حدود فارقة لبنياتها السردية.

ويستخدم شرف الدين للعبة السرد تلك مصطلح «التفريع الحكائي»، مؤكداً أن هذه الحكايات الفرع ليست بالضرورة من نفس نوع الحكايات الأصل، كما أنها لا تتشابه فيما بينها، فقد تكون الأولى حكاية عجيبة، والثانية حكاية خرافية، والثالثة شطارية.. وهكذا، والبحث يري في ذلك التنوع الحكائي في بنية السرد طاقة درامية موحية، غذّاها تناسل

الليالي، وسنتناولها في المحور الثالث الخاص بالأثر الدرامي للتناسل.

ومن فرضية هدم البنية السردية القائمة أصلاً في الليالي، تنطلق فريال جبوري غزول في دراستها للظاهرة، حيث تفترض إسقاط بعض الحكايات التابعة للحكاية الأم، كحكاية (الحمار والثور)، وترى أن ذلك لن يخل البتة ببنية السرد وتراكماتها، ثم تفترض إسقاط الحكاية الأم بأكملها من الليالي، وذلك ينتج – على حد تعبيرها: مجموعة قصص غير مترابطة[16].

لقد أفضت فرضية الهدم بالباحثة إلى توجيه عدد من الانتقادات لبنية الليالي السردية، على الرغم من أنها لا تتردد في وصف الحكاية الأم بـ «الرحم النصي» الذي «يعمل بعدّه مركزاً لعدد غير متناه من الدوائر متعددة المحيط، والنسيج، ولكنها متشاركة في بؤرة مرجعيتها، وهذا التعدد، والاختلاف من جهة القصص، والتوحد في مرجعيتها يجعل من التنافر، والتضافر حليفين يحكمان نسق هذا النص الرمزي»[17].

وأول ملمح سلبي ترصده فريال جبوري في بنية التناسل هو كون «الرحم النصي يتيه في الكلام، ولا يحدده السرد صراحة، ثم إن هذا الرحم لم يكن في مركز النص كله، ولم يكن مسوغاً لكل أجزاء النص بكل تكراراته وتناقضاته واستطراداته»[18].

والملمح السلبي الثاني من وجهة نظرها هو: «كون تباين أنواع القصص جمعت في الليالي بصورة مشوشة وعشوائية[19]، ثم تستدرك لتضع مبرراً لتلك العشوائية فتقول: «ولكن هذا مقصود حيث إن طريقة تنظيم القصص ليست تسلسلية وسردية، بل استبدالية، وشعرية، فكل قصة ترتبط بشكل مباشر، أو غير مباشر بالقصة المولّدة»[20].

وبوسعنا أن نفند هذا الرأي بعدد من الأسباب منها:

1 – إن هذا التنوع القصصي يشكل بنية قائمة على رغبة الإقناع، واكتناه الدوافع.

2 – طموح هذا التنوع في صنع موسوعة معرفية شاملة. وقد أقرت الباحثة بذلك الأمر حيث تقول: «إن تعدد نوعية القصص ليس مجرد صدفة ولكنه يحقق وظيفة يمكن أن نطلق عليها مصطلح الرغبة الموسوعية في العمل»[21].

3 – إنها «خاضعة لبنية موروثة» لاواعية «يمارسها القاص الشعبي، أو يبدع على غرارها بالمحاكاة والتقليد، دون أن يدرك كنه هذه البنية، أو عناصرها التركيبية، أو المورفولوجية، أو يعي أبعادها، بل يمارسها على نحو عفوي، تقليدي، موروث، ثم إن هذا اللاوعي نفسه هو الذي شكّل الحبكات المتصلة المهيمنة على

القصص غير المطولة أو الحكايات الشعبية»[22].

ونستطيع إضافة سبب آخر هو أن تلك البنى السردية الشعبية كانت وماتزال مجهولة المؤلف، بل هي نتاج ثقافات متعددة، وألسن متنوعة.

وهناك لفتة من الأجدى أن نختم بها هذه الأسباب، هي قابلية الحكاية الأم للخرق، وبألوان متعددة من القص، ويعود ذلك - من وجهة نظر الدكتور عبدالله إبراهيم - «إلى التركيب البسيط لهذه الخرافة، وقلة شخوصها، ومحدودية أحداثها، مما جعلها قادرة على احتواء حكايات كثيرة فيها»[23].

القوة الدرامية لتناسل حكايات الليالي:

على ضوء ما أوجزناه من دراسات النقد، والأصول التاريخية للظاهرة، يمكننا الانتهاء إلى قوتها الدرامية، التي تبلور بعضها على صعيد المسرح العربي كما سيتضح من خلال النقاط التالية:

أولاً: (ألف ليلة وليلة) نص مفتوح text open، قابل لتحقيق مفهوم «التوالد النصي»، وهو كل عملية توليدية لاحقة لنص سابق بوساطة تحويل كبير يتم فيه بطريقة مباشرة، حيث إن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة، فالنص إذا كان شهيراً كشهرة ألف ليلة وليلة، يستطيع توليد العديد من النصوص، وقد ينفصل عنصر من عناصره، ويصير نواة مستقلة تنمو، وتتفرع، وتتشعب، وتصبح نصاً مكتملاً يحمل رسالة تتفق، أو تختلف مع الرسالة التي يحملها النص.

هكذا قدرة منحت الأقلام المسرحية العربية على صعيد النص رافداً تميز بالانفتاح، وتوافق مع طموح نصوص المسرح، التي تسعى على الدوام إلى فتح فضاءات بنيتها الداخلية والخارجية، ومد جسور صلبة للإفادة من نصوص الميثولوجيا، والتاريخ والتراث، كما أن من المسلّم به أن «بنية النص المسرحي أشد تأثيراً من بنية الخطابات الأدبية الأخرى، لأنه خطاب يحتمل الرواج والاتساع أكثر من النصوص الأخرى، بوصفه خطاباً مقروءاً، من جهة، وممسرحاً من جهة أخرى»[24].

وكم تدهشنا قابلية، ومرونة الحكاية الأم مثلاً، للتأقلم مع أجواء أكثر من نص مسرحي عربي، اختلفت في الرؤى، والأهداف، والأساليب، وما ذلك إلا للطاقة الدرامية التي أكسبتها هذه الحكاية من تقنية تناسل الحكايات فهي حكاية تكثر في داخلها الأصوات، واللغات الخاصة والعامة، الرسمية والمهنية، وتتعدد بين سائل ومجيب، ومتابع ومستأنف، كما تتعدد اتجاهات الفعل وتتشابك: وتبدو قصص الصياد والمارد، والحكيم دوبان والملك يونان، والحمال والثلاث بنات، وغيرها، ذات بنى درامية مولدة للفعل والحركة

والتحفيز، كما أن حلقات الحكايات المتداخلة في بعضها البعض، تستعير بالتتابع بنى مولدة من أطرها لتتراكم بعض صور الروي، وأشكاله في أنساق وتعابير وبنى»[25].

واعتماداً على هذه المرونة، والقوة الدرامية جاءت مسرحية (شهرزاد) لـ (توفيق الحكيم) من أجل إرساء فكرة فلسفية معينة، بينما قدمها (عمر النص) في مسرحيته (شهريار) بصورة مغايرة، حيث طرق فيها سمة القدرية التي يعيشها أبطال الأساطير، في حين أن مسرحية (شهرزاد الحلم والواقع) لـ (أحمد جمعة) تتجه صوب الهدف الاجتماعي البحت، بينما تتخذ (حكم شهرزاد) لـ (عزت الأمير) الشفرة الرمزية هدفاً لها.

ثانياً: من الملامح الدرامية الجديرة بالطرح، من خلال مفهوم تناسل الحكايات، قدرة هذه الظاهرة على التأثير في النص المسرحي من ناحيتي الشكل، والمضمون.

فمن حيث المضمون، تستطيع الطاقة الموضوعية المتنوعة التي طرحتها آلية التناسل توفير مضامين فكرية متنوعة الاتجاهات، نظراً لإحاطتها بشتى أنواع المعارف، وشتى أنماط الشخصيات، وما وصفنا لبنية الليالي بالبنية «الموسوعية»، إلا بالنظر لما قدمته أنساقها السردية من طرح فكري متنوع، فهي تحتوي على مضامين دينية، ولغوية، وتاريخية، وجغرافية، ونفسية، ثم إن الكاتب المسرحي بحاجة إلى حكايات ذات طاقة إقناع هائلة - انظر إلى مدخل الباب الأول - تضطلع بتغيير الواقع، ونسف السائد، بكل سلبياته، وتبعاتها المرفوضة، وهنا لابد من الاعتراف بما حققته الليالي - ككتاب حكائي - في هذا المضمار فقد استطاعت أن تغير الواقع، وتستبدله بما هو خير، سواء في حكاياتها الأم، أو الحكايات منفردة، أو بالنظر إلى كل الحكايات في إطار واحد.

يقول صبري حافظ : «ألف ليلة وليلة من النصوص النادرة، التي تنطوي بنيتها القصصية ذاتها على برهانها الأكيد على فاعلية السرد في تغيير الواقع، لأن النص لا ينتهي إلا وقد عاد بنا مرة أخرى إلى القصة الإطار، ليكمل حلقتها الأخيرة بعد أن ترك نهايتها مرجأة لألف ليلة كاملة فتح فيها النص قوساً كبيراً بدأ فيه بقصة، حكاية التاجر مع العفريت، وانتهى بقصة معروف الإسكافي، ثم عاد بنا إلى النهاية في الليلة الواحدة بعد الألف ليعلن فيها الملك على وزيره ومدينته توبته عن قتل النساء»[26].

أما من جانب الشكل، فإن تداخل الحكايات عبر تقنية التناسل كان له تأثيره المباشر أو غير المباشر في حضور هذه التقنية في ظاهر النص المسرحي العربي، فمازالت بعض المسرحيات، لاسيما المأخوذة عن الليالي[27] تصهر أكثر من حكاية في قالب

واحد فتبدو منسجمة العناصر، بحيث تدل على الإمكانات الهائلة لتقبل تلك الحكايات لحكايات دخيلة في سياقاتها السردية، بالضبط كما فعل (ألفريد فرج) حين نسج مسرحية (على جناح التبريزي وتابعه قفة) من ثلاث حكايات من الليالي هي حكاية (المائدة الوهمية)، وحكاية (الجراب)، وحكاية (معروف الإسكافي)، فضلاً عن إفادته من حكايات أخر وردت في الليالي.

ويرى البحث أن تناسل الليالي أثر في الشكل العام للنص من حيث فضاء الزمان، وفضاء المكان، إذ ساير الكتاب هذه التقنية في تتابع الحكايات دون عد لسياقاتها الزمنية من حيث القبل والبعد، ودون التقيد بنظام المنظر المسرحي الواحد كدال على المكان.

يؤكد بعض الباحثين هذا التأثر بعدم التزام المستفيدين من الحكاية الشعبية بجميع قواعد التأليف المسرحي المعروفة، وتعليل ذلك أن الكتَّاب «سايروا منهج الحكاية الشعبية في عدم التقيد بوحدة الحدث فضلاً عن وحدة الزمان، أو المكان، ولكنهم احتذوا نهجاً في السياق الزمني في السرد دون نظر إلى الفترات وارتباطها أو عدم ارتباطها، وطول الفواصل التي تفرق بنيتها من حيث الزمان والمكان»[28].

ومن زاوية ثالثة فقد أخذ الكتَّاب عن هذه البنية التناسلية عرض الأحداث المسرحية بنظام اللوحات المتجاورة، التي ينتظمها إطار عام، تتشكل بداخله عدد من المشاهد، أو اللوحات أو المناظر، بل كثيراً ما كانت تقنية الراوي، هي الرابط الذي يصل بين تلك المشاهد، تماماً كما فعلت شهرزاد في الليالي. وعلى الرغم من أخذ المسرح العربي لتقنية تعدد اللوحات عن المسرح الغربي، فإن الدراسة تعدها - تجاوزاً - صورة لتناسل حكايات الليالي.

وبالعودة إلى مسرحية (شهرزاد) للحكيم سنشهد تقنية المناظر تنتظم الشكل العام لها، وبها تم الاستغناء عن نظام الفصول المتعارف عليه مسرحياً، أما الكاتب (ع. آل شلبي) في مسرحية (حكاية الحكايات) فقد اتبع نظام المشاهد، وكان عددها سبعة عشر مشهداً، ودارت حول الحكاية الأم.

ثالثاً: بالنظر إلى مجمل الوظائف[29]، التي تؤديها تقنية تناسل الحكايات، كنظام فاعل ومؤثر في متلقي النص، نستطيع أن نتبين منها الوظائف ذات الطابع الدرامي الخالص التي تؤديها مثل:

1 - الوظيفة الإرجائية:

وهي تسهم في تصعيد الحدث الدرامي، «بتغذية الفعل القصصي بصورة غير مباشرة، بأسباب التطور، فرواية (شهرزاد) لعدد كبير من الحكايات طوال ألف ليلة وليلة، قد عمل على توفير أسباب جديدة تصرف الملك عن تنفيذ قرار القتل..»[30].

2 – الوظيفة التشويقية:

وهي وظيفة جمالية، تلعب دوراً كبيراً في عالم القص، ولا أظن أن الحبكة المسرحية في غنى عنها بالقطع، لاسيما وأن هذا «التقطيع في حكايات الليالي هو الأداء الفني المميز فيها للتشويق، وشد المتلقي إلى نهاية الحكاية الأصلية التي ترتد إليها كل حكاية من الحكايات الفرعية»(31).

نعم، بوسع الكاتب المسرحي اقتناص لعبة التوقف المفاجئ واستثماره، فصياح الديك، وإدراك الصباح لشهرزاد، وسكوتها عن الكلام المباح، وانتظار الليلة القادمة، أداة سحرية لخلق نص حابس لأنفاس المشاهد، وسر من أسرار الفن الدرامي، وحيويته.

فضلاً عن عنصر «الاستباق» وهو الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد، ويوصف بأنه عنصر رئيس في التناسل، ويتمظهر في الحكايات بقول المروي له: «(وما الذي حدث لفلان؟ أخبرينا يا شهرزاد!!)، وفي ذلك إثارة للمتلقي، إما بتشويقه، أو خداعه، أو سد ثغرات النص التي ستقع، أو التمهيد لما سيأتي من أحداث، وشخصيات، أو كسر رتابة التتابع السردي.

وهو بالتالي «يزرع أفق توقع، ويرصد ما سيحدث لاحقاً، وبذا فدوره في تركيب الحكاية ذو تأثير خاص، فما ألمح إليه بإيجاز، سيتحول لاحقاً إلى واقعة تندرج في الحكاية، وربما لاستباق حكاية جديدة»(32).

نستطيع التأكيد الآن على أن رابطاً خفياً، نسج بنية الليالي، وأودع فيها صراعاً درامياً صاخباً، يتمثل هذا الربط في وجود ثيمة الموت واستمرارها مما جعلنا كقراء نحس بأن صراع شهرزاد مع الملك، حاضر في كل حكاية سواء بعُدت أو قربت من الحكاية الأم، وزاد هذه القوة الدرامية تأثيراً كتمان (شهرزاد) وأختها (دنيازاد) للسر من وراء هذه الحكايات التي لا يصيبها العقم.

وعلى ضوء ما سبق «فالليالي العربية هي النصوص المفتوحة دون منازع، وهي القادرة بامتياز على تحقيق سلسلة الانزياحات مرة، والتوريطات للقارئ الواحد مرة أخرى، إنها المكيدة، والاستدراج، المصيدة، والشباك، وهي لذلك تستدعي المترجم، والمعد، والمخرج، والمنتج، والكاتب باستمرار ليقرأ، ويعيد القراءة»(33).

الهوامش

(1) كثيراً ما كان الملك أو الخليفة يأمر في ألف ليلة وليلة بكتابة الحكاية بماء الذهب، وحفظها في خزانة الدولة.

(2) مجتمع ألف ليلة وليلة، لـ محسن جاسم الموسوي (ص: 20) مركز النشر الجامعي - تونس/ 2000م.

(3) انظر ألف ليلة وليلة/ حكاية الخياط الصيني والأحدب/ الليلة 26/ الجزء الأول/ (ص: 112)/ دار ومكتبة الهلال - بيروت.

(4) ألف ليلة وليلة/ حكاية التاجر والعفريت/ الليلة 1/ الجزء الأول/ (ص: 11)/ دار ومكتبة الهلال - بيروت.

(5) انظر: نظرة في أدبنا الشعبي، لـ ألفت الأدلبي (ص: 37)/ الشاري للنشر والتوزيع - دمشق/ ط 2/. 1992م.

(6) وقفت الدراسة على عدد لا بأس به من المصطلحات اللغوية التي وسمت الظاهرة ومنها: تناسل الحكايات، وتوالد السرد، والدوائر المتشابكة، وفن الحلقات المتصلة، والسلسلة المتولدة الدائرية الحلقات، والتعددية اللسانية، والتعددية القصصية، والرحم النصي، والتفريع الحكائي، وتوالد الحكايات، والنصوص السردية، والرسائل المتراكبة، والتعاقب، والتناوب، والتراكم، والتوالد النصي، والوحدات السردية، والقص التفريعي، والقصصية التالية، والحكايات التحتية..)، ويجب التنويه إلى أن تلك المصطلحات تم جمعها من مراجع متعددة لا يتسع المجال لتعدادها.

(7) يقول ليتمان: كانت طريقة العرب في القصص أن يسردوا الأسمار والأحاديث على نمط يجعل كل حكاية قائمة بذاتها، لا يربطها بما يسبقها، ولا بما يلحقها علاقة، وترون ذلك واضحاً في أمثال لقمان، وكتب النوادر، فلما نقلت الأقاصيص الهندية إلي العربية في القرن الثالث عن طريق الفارسية أدخلت في أدبنا القصصي طريقة تجعل الحكايات سلسلة متماسكة الحلقات متعاقبة الخطوات متتابعة النسق) انظر ألف ليلة وليلة - دراسة وتحليل، لـ ليتمان (ص: 95).

(8) الليالي وحكايات الأمير، لـ حسين حمودة/ مجلة فصول/ مج 13/ ع 2/ (ص: 109)/ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة/ 1994م.

(9) ألف ليلة وليلة/ حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم/ الليلة 474/ الجزء الثالث/ (ص: 194)/ دار ومكتبة الهلال - بيروت.

(10) توالد السرد في ألف ليلة وليلة، لـ سيلفيا بافل/ مجلة فصول/ مج 13/ ع 1/ (ص: 57)، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة/ 1994م.

(11) بيان شهرزاد، لـ شرف الدين ماجدولين (ص: 109).

(12) شبّه جيرار جنيت هذه العلاقات بالفقاعات المعروفة في الرسوم الهزلية، وعد حكاية شهرزاد (أ) فقاعة كبيرة تتوالد بداخلها عدد من الفقاعات الصغيرة (ب، ج، د.... إلخ×، وكل فقاعة منها بمثابة حكاية جديدة.

(13) عودة إلى خطاب الحكاية، لـ جيرار جانيت (ص: 119)، ترجمة محمد معتصم/ المركز الثقافي العربي - بيروت/ ط 1/ 2000م.

(14) فوضى الجنس. التحرر. الخضوع (عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى في القصة

الإطارية لألف ليلة وليلة)/ مجلة فصول/ مج 12/ ع 4/ (ص: 141)/ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة/ 1994م.

(15) بيان شهرزاد، لـ شرف الدين ماجدولين/ (ص: 101).

(16) البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة لـ فريال جبوري غزول/ فصول ص 77.

(17) المرجع السابق نفسه (ص: 87).

(18) المرجع السابق نفسه (ص: 86).

(19) المرجع السابق نفسه (ص: 87).

(20) المرجع السابق نفسه (ص: 87).

(21) المرجع السابق نفسه (ص: 87).

(22) التراث القصصي، لـ محمد رجب النجار (ص: 42).

(23) السردية العربية، لـ عبدالله إبراهيم (ص: 97)/ المركز الثقافي العربي - بيروت/ ط 1/ 1992م.

(24) تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث لـ محمد عبدالرحمن يونس وآخرين (ص: 40)..

(25) مجتمع ألف ليلة وليلة لـ محسن جاسم الموسوي (ص: 103).

(26) جدل البنية السردية، لـ صبري حافظ (ص: 26)/ مج 13/ ع 2/ 1994م.

(27) من هذه المسرحيات: مسرحية (غرام الملوك) التي مزج فيها مؤلفها (محمود واصف) بين حكايتين هما: حكاية حلاق بغداد وحكاية العاشق والمعشوق).

(28) تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث لـ إبراهيم درديري (ص: 174)/ عمادة شؤون المكتبات - جامعة الرياض - الرياض/ ط 1/ 1980م.

(29) تناولت الدراسات النقدية هذا الجانب في ظاهرة تناسل الحكايات بالتركيز على أهم الوظائف التي تقوم بها البنية السردية العامة، حدد (صبري حافظ) الوظائف في: (التشويقية، والإرجائية، والتوليدية، والتشفيرية)، وحددها (جيرار جنيت) في: (وظيفة تفسيرية، وتنبؤية، وموضوعاتية، وإقناعية، ووظيفة تسلية، ووظيفة عائقة) انظر عودة إلى خطاب الحكاية لـ جيرار جينيت (ص: 121).

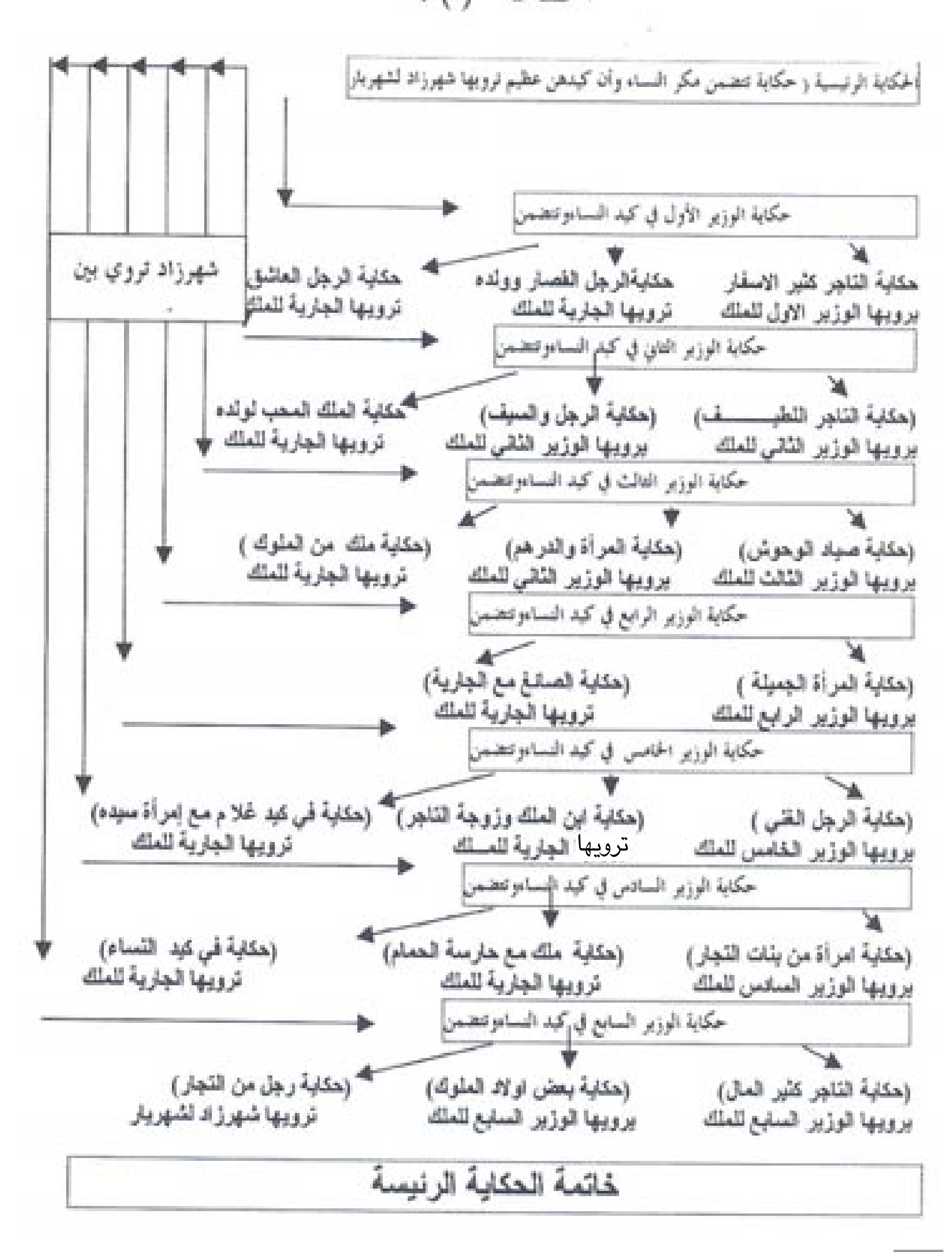
(30) السردية العربية لـ عبدالله إبراهيم (ص: 98).

(31) تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث لـ محمد عبدالرحمن يونس وآخرين (ص: 47).

(32) السردية العربية، لـ عبدالله إبراهيم (ص: 115).

(33) مجتمع ألف ليلة وليلة لـ محسن جاسم الموسوي (ص: 24).

* * *


الخطاطة (أ) :
الحكاية الرئيسة (حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم ترويها شهرزاد لشهريار
حكاية الوزير الأول في كيد النساء وتتضمن
حكاية التاجر كثير الاسفار
يرويها الوزير الاول للملك
حكاية الرجل القصار وولده
ترويها الجارية للملك
حكاية الرجل العاشق
ترويها الجارية للملك
شهرزاد تروي بين
حكاية الوزير الثاني في كيد النساء وتتضمن
(حكاية التاجر اللطيف)
يرويها الوزير الثاني للملك
(حكاية الرجل والسيف)
يرويها الوزير الثاني للملك
حكاية الملك المحب لولده
ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير الثالث في كيد النساء وتتضمن
(حكاية صياد الوحوش)
يرويها الوزير الثالث للملك
(حكاية المرأة والدرهم)
يرويها الوزير الثاني للملك
(حكاية ملك من الملوك)
ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير الرابع في كيد النساء وتتضمن
(حكاية المرأة الجميلة)
يرويها الوزير الرابع للملك
(حكاية الصائغ مع الجارية)
ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير الخامس في كيد النساء وتتضمن
(حكاية الرجل الغني)
يرويها الوزير الخامس للملك
(حكاية ابن الملك وزوجة التاجر)
ترويها الجارية للملك
(حكاية في كيد غلام مع إمرأة سيده)
ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير السادس في كيد النساء وتتضمن
(حكاية امرأة من بنات التجار)
يرويها الوزير السادس للملك
(حكاية ملك مع حارسة الحمام)
ترويها الجارية للملك
(حكاية في كيد النساء)
ترويها الجارية للملك
حكاية الوزير السابع في كيد النساء وتتضمن
(حكاية التاجر كثير المال)
يرويها الوزير السابع للملك
(حكاية بعض اولاد الملوك)
يرويها الوزير السابع للملك
(حكاية رجل من التجار)
ترويها شهرزاد لشهريار
خاتمة الحكاية الرئيسة

مدخل إلى الآخر في الرواية السعودية

حسن النعمي

موضوع الآخر في الرواية ليس مجرد موضوع روائي، بل هو مشكلة حضارية وجدت فيه الرواية مادة ثرية للتناول، حيث ساءلت الرواية عندما كان السؤال مطلوباً، وتعاطفت مع المنطلقات الاجتماعية والفكرية التي شكلت ومازالت تشكل طبيعة العلاقة مع الآخر. ويجدر بنا أو نحدد مفاهيمياً من هو الآخر الذي ننظر له في هذه الروايات. هل هو الغربي فقط؟ أم أي آخر خارج المنظومة الاجتماعية التي تشكل وعي المجتمع وقضاياه وتكوينه الاجتماعي والسيكولوجي؟ بالتأكيد إننا نعني الآخر الذي يخرج عن تكويننا الاجتماعي بكل ما يجمعه من الأطياف الاجتماعية المختلفة، وبما يحظى به الأفراد في سياقه من هوية ونمط عيش وموقع حضاري يميزهم سواء عن محيطهم العربي أو العالمي. فكل آخر في الرواية يُعد نقطة صراع تختلف في أبعادها، وتؤكد بدرجات مختلفة أزمة المجتمع مع هذا الآخر، وإن تباينت الرؤى الجزئية عند الكتاب، أو اختلفت طبيعة المعالجة حسب مراحل نمو التجارب الروائية ذاتها. فرؤية الروائيين رؤية ذاتية، غير أنها رؤية إرث ديني وحضاري وثقافي واجتماعي تجعل الفرد الكاتب أو غيره جزءاً من منظومة أكبر يدور في فلكها هذا الفهم المعقد والمركب للآخر. فالآخر ليس اختلاف عرق أو جنس، بل اختلاف حضارة

ومنطلقات دينية وثقافية، لا يستطيع الكاتب أن يعيش بمعزل عنها. ولذلك، فإن الخطاب الروائي جزء مهم في فهم آليات التفكير في الآخر، ولاختبار ما إذا كانت فرضية استقلال الكاتب بفكره عن المجموعة فرضية مقبولة، أم أن الخطاب يفضح الروائيين من حيث لا يحتسبون. هل الروائيون، إذن، أسرى نظرة إيديولوجية ضيقة غير مهيأة لمعرفة الآخر، وتؤمن فقط بما هو منجز من الفكر تجاه الآخر، ولا تقبل محاولة إعادة فهم التراكيب الاجتماعية المتغيرة؟

وإذا كانت العلاقة مع الآخر، خارج أسوار الرواية، تأخذ في الغالب موقف التوجس والارتياب وعدم القبول والخوف من التأثير في منظومة القيم الخاصة، فإن تجارب الروائيين لم تبتعد عن هذه الصورة إجمالاً، إلا أن المعالجات أو درجة الحذر أو زوايا النظر اختلفت وفقاً لتموضع الروائيين من قضية الآخر. فالرؤية التي تنطلق من وعي ديني، وليس المقصود رؤية الإسلام، رؤية في الغالب معادية أو مصادرة لحق الآخر في الوجود. أما الرؤية التي تتسم بالفهم الحضاري، فهي رؤية تقوم على محاولة الفهم وزيادة وتيرة الأسئلة. أما الرؤية الاجتماعية فهي في الغالب رؤية نفعية تحدد العلاقة مع الآخر وتقترح نمط التعامل، وهي الأكثر حضوراً في الرواية السعودية.

وقد ظهر موضوع الآخر في الرواية السعودية أكثر إلحاحاً من أي موضوع آخر، فجاءت موجة الروايات الأولى مأسورة بهذا الموضوع، معالجة له بتنويعات مختلفة بين الرفض والانبهار والحياد النسبي. ولعل هذا الاهتمام المبكر الذي تبلور في رواية (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري، ورواية (البعث) لمحمد علي مغربي، و(ثمن التضحية) لحامد دمنهوري يؤكد قلق الرؤية للآخر ومدى التوتر الناتج عن رؤية الآخر بين الخوف منه والحاجة إليه. وقد تنوع الآخر في هذه الروايات، فجاء غربياً في رواية التوأمان بكل أبعاده الحضارية، أما آخر رواية البعث فقد كان آسيوياً هندياً بالتحديد، أما آخر رواية ثمن التضحية فهو العربي المصري. وأياً تكن رؤية الآخر في هذه الروايات وغيرها، فهي رؤية قلقة كونها ترفض كما في رواية التوأمان، قلقة كونها تنبهر كما في رواية البعث، ورؤية سلبية كونها لا تتفاعل كما في رواية ثمن التضحية.

*****

الآخر في التجارب الروائية السعودية المبكرة:

لعله من أكبر المفارقات أن تبدأ رواية (**التوأمان**، 1930)، وهي أول رواية في الأدب السعودي، بموضوع إشكالي. فرغم أن الرواية تعليمية، فإن خطابها أبعد من ذلك بكثير. فهي ليست رواية في الشأن الاجتماعي، بل رواية أفكار تستجلي إشكاليات العلاقة مع الآخر الغربي. وهو وعي أفرزه فكر كاتبها المحافظ، وعليه فالرواية نص إيديولوجي نسبته للرواية

من باب التجوز والريادة التاريخية ليس إلا.

وبعيداً عن مستواها الفني الذي يتسم بالضعف، بل عدم الإلمام بأصول الفن الروائي، فإنها رواية تقوم على نمطية تقليدية في بناء الأحداث وتكوين الشخصيات. فالحدث هو المكون للشخصيات أصلاً. فهذا أب يترك لابنيه رشيد وفريد أن يقررا، وهما في السادسة من عمرهما، أي المدارس يختاران. فيختار رشيد التعليم التقليدي الذي يقدم علوم الدين واللغة العربية، بينما فريد يختار الدراسة في أحد المعاهد الأجنبية. من هنا تبدأ الأحداث في التشكل وكأنها قدر محتوم. فالكاتب قد أعد التكوين الشخصي والاجتماعي للطفلين سلفاً، لتكون أفعالهما نتيجة محتومة، وعليه، فليس هناك أي مجال للتجربة والمرور ببرهان الخطأ والصواب. بهذا المعنى فإن الرواية غير واقعية، بل رواية صراع أفكار أراد المؤلف أن يصل بها ومن خلالها إلى التحذير من خطر الآخر بطريقة تبدو حركة طبيعة للحياة. من هنا يصبح اختيار الأنصاري للرواية مخادعاً وغير فني. لقد كتب الأنصاري نصاً حداثياً بشروط الثقافة المحافظة. ومن هنا لا أرى ضيراً في رأي من يعتقد أن الأنصاري المحافظ لا يمكن أن يكون قد كتب الرواية الأولى في الأدب السعودي.

بهذا التخطيط ووفقاً لسير الأحداث تنحاز الرواية ضد الآخر وثقافته وما يمكن أن يقدم للمجتمع. وهو انحياز نمطي ضد الآخر يقوم على الرفض المسبق دون التفكر في جدوى التعايش وتبادل المنافع. فالآخر في رواية التوأمان شر مطلق لا يمكن مهادنته أو مصالحته، وإنما مقاومته بالمحافظة على تقاليد المجتمع. فالآخر هنا معاد للقيم المحافظة وليس سواها. وعليه، يصبح الصراع صراع قيم ذات مدلولات حضارية عميقة، تتمسك بالحقيقة المطلقة. فالآخر شر مطلق، بينما الذات وما تمثله من قيم، خير مطلق لا تحتاج إلى ما يعززها ويثريها.

تستحوذ فكرة الآخر على رواية (**البعث**، 1948) للمغربي، حيث يدخل بطل الرواية أسامه الزاهر في انبهار من منجز الآخر. وتقوم لحظة الانبهار على خلفية الموطن الأصلي. فهو يقارن بين موطنه وبيئته في الحجاز وما يعتريها من تأخر في المنجزات الحضارية والتطور المدني، وفي المقابل يرصد معالم التطور والتقدم المدني في الهند. ولعل أطرف ما في هذه الرواية أنها تختار آخراً غير تقليدي، فليس الآخر هنا غربياً يثير استحضاره حالة من النفور والتوجس. لقد حفلت الرواية برغبة جارفة في مسايرة هذا الآخر والوقوف في مصافه، وهو ما عملت الرواية على تحقيقه من خلال مسيرة بطلها.

أسامه الزاهر بطل غير تقليدي، ذهب إلى الهند للاستشفاء من مرض الدرن، وهو ما يمكن أن يشير رمزياً إلى خلل في طبيعة مجتمعه الذي يحتاج إلى تغيير في جوهره.

ولعل أطرف ما في علاقة أسامه بالآخر هو الانبهار المتواصل منذ بدء الرحلة وما رآه في الباخرة وما شاهده من شواهد حضارية في الهند لم يجد لها ما يماثلها أو يدانيها في بلاده. إنه مسكون بالانبهار وكفى. ورغم أن الانبهار حالة استلاب فإنها بدت ضرورة في حالة أسامة الذي استغلها لبناء شخصيته، ومحاولة تغيير واقعه. فبعد أن عاد عمل على تغيير ما يمكن تغييره على المستوى الشخصي: «فاتجه إلى العمل الاقتصادي... وأقام مصنعاً للجلود والمنسوجات، واستحدث نظام الشركات، وبنى المساجد والمستوصفات»[i]. وهو عملٌ كان باعثه ومحرضه انفعاله وتجاوبه مع الآخر. لقد كان في داخله يعيش صراعاً بين واقعين، واقع رأى فيه صورة من صور التخلف، وواقع آخر انبهر به وعمل على محاكاته لا في الشكل، بل في الغاية. إنه العمل الذي يبني الشخصية، ويضفي قوة خلاقة للإبداع والعطاء.

في المستشفى، حيث يتلقى العلاج، يتعرف على الممرضة كيتي، حيث تنشأ بينهما علاقة حب كبير، وتقدم لخطبتها لكنها تستمهله إلى حين، فقد كانت كيتي من الطائفة المسيحية الهندية التي تشعر بالدونية في مجتمعها. غير أن الحرب العالمية الثانية تفرق بينهما. وعليه، وقد شفي يقرر العودة إلى بلده عاقداً العزم على العمل بجد ومثابرة لتغيير ما يراه سلبياً في مجتمعه. وفي ختام أحداث الرواية يلتقي كيتي مع أهلها في أحد مواسم الحج وقد أسلموا، استشعاراً لعظمة الإسلام الذي لا يفرق بين الطبقات والأجناس إلا على أساس التقوى. وتنتهي أحداث القصة بزواج أسامة من كيتي، لتبدأ حياة جديدة.

إننا في رواية **البعث** أمام معطيات عديدة. تبدأ بالمقارنة بين مكانين، وتنتهي بإبراز عظمة الإسلام. لقد انبهر أسامة بالآخر، لكنه لم يقع في دائرة الاستلاب، بل السعي للأخذ بأسباب التفوق. وأعتقد أن هذا التوظيف للآخر ينم عن وعي كبير بأهمية البحث عن الذات حتى في جغرافيا الآخر. فمرض أسامه يمكن أن يحمل على الرمز الذي يؤكد عموم الخطاب، لا خاصته. فهو مرض مجتمع، شفاؤه في عدم الانكفاء على الذات. ويمكن أن يحمل زواج أسامه العربي من كيتي الهندية على ضرورة التعايش والتقارب إلى أقصى مدى. غير أن الإشارة التي يجب أن نضعها في الحسبان ونحن نقرأ خطاب الرواية، كيف ستكون الرؤية لو لم تسلم كيتي. أعتقد أن اندفاع أسامه نحو الآخر وانبهاره به كان غير مشروط. فلم تكن مسألة احتواء الآخر على أجندة أسامه، بل الانبهار والسعي خلف الآخر هو الأصل. وعندما عرض على كيتي الزواج، لم تمنحه جوابها مباشرة، بل استمهلته إلى حين. ربما كان ذلك الحين هو تكشف معرفتها بالإسلام. ويمكن أن تحمل لحظة اللقاء في موسم الحج بين أسامة وكيتي على أنها مصادفة، لكنها

ضرورات الخطاب التي لا تحفل بالفني كثيراً في مقابل تحقيق الغاية المضمرة من كتابة الرواية. هل كان أسامة يسعى للتعريف بالإسلام؟ أم كان باحثاً عن ذاته التي غرقت في المرض؟ أم عاقداً العزم على البحث عن دواء لتخلف مجتمعه؟ ربما تكون الإجابة المباشرة أبعد ما نود تناولها، لكنها مستويات من المعنى تتكشف لقارئ الرواية، وتظهر نواتج لقاء الآخر على أكثر من مستوى، لعل من أهمها أن اللقاء بين الحضارات يترك آثاراً متبادلة، فلا تسلم أي حضارة منفتحة على الحضارات الأخرى من أثر هنا وهناك، لكن الحضارة القوية هي التي لا تخشى اللقاء، وهو ما يمكن أن نلمسه في خطاب رواية البعث.

أما رواية (**ثمن التضحية**، 1959) لحامد دمنهوري فقد بدت لأول وهلة أكثر الروايات استعداداً لتقديم تجربة مختلفة في النظر للآخر، غير أنها لم تستطع أن تخرج عن النسق المحافظ للمجتمع. فقد اختبرت الرواية فكرة التعايش مع الآخر، استشرفت آفاقاً تسعى لتجديد مسلمات الثقافة المحافظة السائدة في مجتمعه المكي، لكنها مالبثت بوعي أو دونه أن تراجعت مستجيبة لنسيج الثقافة الكائنة.

اختار الكاتب أن ينقل الأحداث من مكة إلى القاهرة، حيث ذهب أحمد للدراسة ليظهر الصراع الخفي بين تطلعات أحمد الشاب وبين القيود التي تفرضها ثقافة مجتمعه المحافظة. لقد قدمت الرواية صراع الذات مقابل الآخر. وهو صراع ينهك الذات الحالمة حتى تُسلِم بالنهاية المحتومة التي يختارها المؤلف عادة من خارج سياق الأحداث المنطقي وفق اشتراطات سياق الثقافة المحافظة. وهذا النوع من النهايات، في الغالب، فيه الكثير من الشفقة على الشخصية الرئيسة التي تعاني ويلات الصراع النفسي. وهذا الصراع عادة هو صراع رغبات ذاتية يكون الحب الحالم أحد أبرز معالمها، وهي إشارة رمزية إلى طبيعة العلاقة مع الآخر في سياق الثقافة المحافظة. وغالباً ما يتم الربط في سياق هذه الثقافة بين الحب والواجب الديني أو الاجتماعي مثل ما حدث من تضحية أحمد، بطل الرواية، عندما فضل الزواج من فاطمة غير المتعلمة على فائزة ابنة القاهرة المثقفة بدافع الولاء الاجتماعي واحترام رباط الزواج الذي قطعه على نفسه. وهو تمثيل موضوعي لإشكالات العلاقة مع الآخر. ورغم أن ثمن التضحية هي أجرأ من حيث القبول النسبي لخوض تجربة العلاقة مع الآخر من رواية التوأمان، فإن المحيط الاجتماعي، للكاتب، مايزال غير مهيأ لخوض تجربة من هذا النوع. فجاءت العلاقة سطحية غير واعية بضرورات التعايش وكسر حدة العزلة والانكفاء على الذات.

أعتقد أن الرواية قد وقفت في منطقة حرجة بالنسبة لتعزيز العلاقة مع الآخر التي تتمثل في الحب الصامت لأحمد، وهو حب يشي بدلالات أبعد من الصيغة المادية للعلاقة.

ففائزة لم تكن طرفاً في العلاقة وهو أمر مهم للخطاب تجاه الآخر الذي يبدو دائماً من طرف واحد. فأحمد هو من يحتاج أن يتعلق بها، أما هي فهي في الموقف الأقوى والأسمى. من هنا، فإن صمت أحمد، صمت خجل عاطفي في ظاهره، لكنه صمت رؤية فلسفية قادها الخطاب المضمر أكثر من أي شيء آخر. فماذا لو أعلن أحمد حبه لفائزة؟ كيف ستكون الرؤية في هذه الحالة؟ لقد هادن الكاتب الواقع ولم يشأ أن يغير من ثوابت الرؤية تجاه الآخر، مقتفياً القناعة السائدة، القائلة بالاستفادة دون التفكير في العطاء. إنها رؤية نفعية اشترطها والد أحمد منذ سمح لابنه بالذهاب إلى مصر للدراسة، بل ووثق صلته بمجتمعه برباط مقدس، دون اعتبار لقناعات أحمد التي تغيرت باحتكاكه بالآخر. لقد كان والد أحمد يخشى هذه النهاية فعجل بالشرط الذي يحكم الجميع ويعيد أحمد إلى سابق عهده.

*****

الآخر في التجارب الروائية المتأخرة:

ويتجدد حضور الآخر في عدد من الروايات التي صدرت في حقبة الثمانينات الميلادية. لقد تزامن صدور هذه الروايات مع انتقال المجتمع من حد الكفاية في العيش إلى طفرة اقتصادية غيرت من طبيعة المجتمع ودفعته إلى مزيد من الحراك الاجتماعي. كما زاد هذا الحراك الاجتماعي من حتمية التعايش ولقاء الآخر، إما وافداً إلى البلاد لحاجات التنمية الاقتصادية والتربوية والاجتماعية، أو ذهاباً للآخر للدارسة أو السياحة أو التجارة. لقد أصبح الآخر حاضراً بقوة في حياة المجتمع، وتحول وجوده بيننا أو الذهاب إليه ضرورة اجتماعية واقتصادية. ورغم كل ذلك يبقى الآخر آخراً في المعايير الإيديولوجية والسياسية. ما هي الفروق التي سجلتها الرواية السعودية في تقديمها للآخر؟ هل اتسمت بالنظرة ذاتها، أم أن المؤثرات غيرت من النظرة العامة وحققت قدراً من الفهم الخاص لأهمية الآخر في حياة المجتمع.

ينقطع أثر الآخر في الرواية السعودية ولا يظهر مجدداً إلا مع موجة الروايات التي صدرت في الثمانينات الميلادية. فيظهر الآخر في رواية (**غداً أنسى**، 1980م) لأمل شطا، ورواية (**السنيورة**، 1980م) لعصام خوقير، ورواية (**لحظة ضعف**، 1981م) لفؤاد صادق مفتي.

وتعد رواية (**غداً أنسى**) الأوفر حظاً في تناول الآخر من منظور هو أقرب للاستعلاء. أما الآخر هنا فهو آخر ينظر إليه بدونية. الاستعلاء في الرواية مقابل موضوعي واقعي أكثر منه فني. فعبد المجيد التاجر المكي الذي يذهب كثيراً من أجل التجارة إلى شرق آسيا يتزوج من (تيماء) الجاوية، وينجب منها ابنته (إسلام)، حيث أخذها معه بعد أن طلق أمها. ويؤكد عبد المجيد لابنته أن أمها قد ماتت. غير

أن الأم تحضر إلى مكة، حيث تجد ابنتها بعد حبكات انتابها المصادفة وضعف المبررات الفنية المقنعة. وترجو إسلام من أمها أن تقوم على رعاية والدها المثقل بالمرض والشيخوخة، ورغم كل الإساءات تقبل الأم تيماء، حتى إذا مات عبد المجيد تعود إلى بلادها. فتقوم بدور خادمة بعد أن كانت زوجة لعبد المجيد.

واضح أن الآخر هنا مسخر للخدمة وللوفاء بمتطلبات الأنا. فعبد المجيد ليس له من هدف غير إشباع رغباته أولاً، والقيام على راحته ثانياً. وهي رؤية جد خطيرة تجاه الآخر. فالآخر هنا أضعف، وأقل شأناً من أن يتم التعايش معه إنسانياً. فنظرة الاستعلاء تستولي على عبدالمجيد. والكاتبة لم تضف شيئاً، بل أكدت النظرة السلبية الواقعية، ولم يكن للفن قول آخر يعكس سلبية النظرة تجاه الآخر. إن هذا النمط من الروايات يفضح ضعف رؤية الكتاب، ويجعل كتاباتهم الروائية مصدراً لكشف إيديولوجيا الخطاب، حيث يتحرك الروائيون على وعي زائف، تكرسه النظرة السلبية تجاه الآخر. لقد كان بإمكان الكاتبة أمل شطا أن تعاقب عبد المجيد بعدم قبول تيماء للبقاء عنده بعد أن طلقها وحرمها من ابنتها لسنوات طويلة، بل لقد ادعى موتها وأنكر معرفتها عندما حضرت إلى مكة بحثاً عن ابنتها. إن عبد المجيد يُعد رمزاً أكبر لنظرة من الاستعلاء وتسخير الآخر، وخاصة عندما يكون هذا الآخر غير غربي.

ولا يجد طارق في رواية (**لحظة ضعف**) لفؤاد صادق مفتي خياراً آخر لتأسيس علاقته بالآخر إلا عن طريق الزواج، ورغم أن هذا الزواج يثمر عن طفل، فإنه ينتهي بالطلاق. ولعل العنوان يجسد فكرة الرواية من حيث العلاقة مع الآخر، وكأن الخطاب يفصح أن التقارب مع الآخر الغربي على وجه التحديد نقطة ضعف يجب توخي الحذر من الوقوع فيها. فمنذ بداية ارتباط طارق بليزا وهو يعيش تجربة انحسار نفسي ومعنوي أدى به إلى الضياع. لقد تعلق طارق بليزا ولم يستطع أن يقاوم جاذبيتها، فيتزوجها دون أن يخبر والدية إشارة إلى حالة الاستلاب وعدم الاتكاء على مرجعية تحميه من السقوط.

هل تشير الرواية، وهي ترسم رحلة طارق في الغرب إلى ضعف العلاقة بين الذات الشرقية والآخر الغربي على وجه الخصوص؟ فرغم تأسيس العلاقة على مبدأ رباط الزواج، فإنها علاقة مستحيلة للتباين بين كينونتين. والمفارقة أن الآخر يُحمل مسؤولية فشل العلاقة، وهو فشل بمقاييس ثقافة شرقية متباينة مع ثقافة الآخر.

ولا تختلف رواية (**السنيورة**) لعصام خوقير في اتخاذ الزواج مبرراً ورمزاً للقاء الآخر. فهذا حسين يدرس الموسيقى في روما، حيث يقع في حب ماريانا، فتاة إيطالية. يتقدم للزواج منها وتوافق أسرتها. ويقضي العروسان شهر العسل في أسبانيا، حيث

يطلعها على مآثر الحضارة العربية، ويأخذها إلى مصر، حيث يتأملان التاريخ المصري القديم. وعند العودة إلى السعودية تنقسم الأسرة حيال قبول هذا الزواج، فبينما تقبل أم حسين هذا الزواج وتباركه، يرفض الأب لأن الزوجة غير مسلمة، لكن ماريانا تسلم بعد أن أنجبت طفلها الأول.

إن الصراع مع الآخر صراع مستديم، وعميق. فوالد حسين يرفض زواج حسين من الفتاة الإيطالية. فهل جاء الرفض لأنها غير مسلمة؟ إن كان كذلك، فهو رفض إيديولوجي مسبق تتحكم فيه أزمة اللقاء الحضاري. كما أن الرواية لا تفصح عن موقف الأب بعد إسلام الزوجة، وهو ما يرجح الموقف السلبي من الآخر بالمطلق، وليس على المستوى الشخصي. ولعل في قبول أم حسين هذا الزواج ومباركته ما يمكن أن نرى فيه قدراً من الرؤية البعيدة التي يمكن أن يكون هذا اللقاء فاتحة للتقارب لا التباعد. وأياً يكن فرواية **السنيورة** ماتزال تدور في فلك الخطاب الذي يجسد رغبة الاستيلاء. فماذا يعني أن يكون الزواج لا غيره من العلاقات الإنسانية هو المدخل الأثير لدى الروائيين في البحث في علاقة الأنا بالآخر.

يخطو خطاب الاستعلاء خطوة أكبر. ففي رواية **غداً أنسى** يحدث ما هو متوقع. فالآخر منظور إليه بالدونية مسبقاً. فعبدالمجيد الغني والقادم من أرض الحجاز يملك مقومات الاستعلاء على الآخر من أرض جاوة، غير أن خطاب رواية **السنيورة** المضمر يذهب بعيداً في تأكيد هذه النظرة الاستعلائية غير الواقعية. فالآخر هنا غربي، ولابد من إخضاعه لشروط ثقافة الاستعلاء. ولعل أبرز شروط اللقاء بين الأنا العربية والآخر الغربي أو سواه هو تحقيق التفوق، وتأكيد الانتصار.

إن المتتبع للرواية العربية، على سبيل المثال موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح أو قنديل أم هاشم ليحيى حقي، أو عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وغيرها من الروايات يلحظ مفارقة عجيبة، وهي أن الأنا العربية يمثلها رجل، بينما الآخر العربي يمثله امرأة. فهذا مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال في مقابل نساء الغرب، وهذا إسماعيل في قنديل أم هاشم في مقابل ميري، وهذا محسن في عصفور من الشرق في مقابل سوزي، والأمثلة كثيرة على ذلك. فهل هي مصادفة أن يجمع الروائيون على أن الرجل هو ممثل الشرق في صراعه مع الآخر الغربي. أليست نوايا الخطاب هي التي تحرك هذه النظرة الاستعلائية في العلاقة بين الطرفين. ورغم أن النماذج المذكورة آنفاً تشكل صدمة في النهاية حيث ينحدر الرجل الشرقي في مقابل تماسك وتعنت المرأة الغربية. فسوزي وميري ترفضان اندفاعة كل من محسن وإسماعيل، ويصل الأمر بمصطفى سعيد إلى حد الإقصاء الجسدي للمرأة الغربية نتيجة

الرفض وعدم القبول، والنتيجة انكسار اللقاء، والعودة بالخسران.

الملاحظة الأخرى هي الذهاب إلى الآخر، وغزوه في عقر داره لا بدعوى الحوار، بل بمعنى الاستيلاء. هل يأتي هذا الفعل السردي ردة فعل للعجز الواقعي العربي، حيث يأتي الغرب ويحقق هيمنته على الأرض والإنسان العربي؟ وإذا أردنا أن ننظر بعين الخطاب المضمر لأحداث 11 سبتمبر، فهي فليست إلا تداعياً من تداعيات الموروث الثقافي. فالروائيون لا يقلون خطراً عن بن لادن، فقبل أن يفعل ما فعل، مهدوا بالقول بالاستعلاء والاستيلاء، ونسوا أن هناك وعياً حضارياً دينياً يحض على الفهم المتبادل بين الحضارات. إن الإنتلجنسيا العربية كانت وما تزال هي الأكثر مسؤولية في إنتاج الوعي العام، قد أخفقت في فهم كيفية العلاقة مع الآخر، فكيف يمكن أن ننظر لابن لادن وقد رضع إيديولوجيا مركبة من الديني والسياسي والموروث الثقافي والاجتماعي مع وعي أقل بالملابسات الحضارية بين الشرق والغرب؟

كيف نقرأ الآخر في الرواية السعودية؟ أليست ثيمات الخطاب ذاتها تنعكس بتنويعات مختلفة في الرواية السعودية. فحكم الثقافة واحد، وخطابها المضمر أبلغ من أن يناله التبديل والتغيير. فهو رسوخ تتوارثه الأجيال. فالأنا في الرواية السعودية يمثلها الرجل، بينما الآخر تمثله المرأة كما في الرواية العربية. فماذا يمكن أن نقرأ في هذا السياق. لا شك أنها النظرة المحافظة في ذاكرة الثقافة العربية تجاه الرجل والمرأة. فالرجل قوام والمرأة تابعة، الرجل صاحب سلطة، والمرأة حاضنة ومستقبلة. وإذ يعتقد الروائي أنه ينتصر لثقافته فإنه في حقيقة الأمر يسلبها أجمل ما تستحق، ويمنح غيرها القيمة الأهم وهي قيمة العطاء. فلماذا تنحرف الرواية؟ أجزم أن من يكتب الرواية لا يريد أن يصل إلى هذا التصور، لكنه الخطاب الخفي المخادع الذي يفضح الروائيين ويؤكد فحولة الخطاب. ولا فرق بعد ذلك، من يكتب الرواية سواء كان رجلاً أو امرأة. فأمل شطا وصلت للنتيجة ذاتها التي وصل إليها من قبل محمد علي مغربي في رواية البعث، وأكدها حامد دمنهوري في ثمن التضحية، وأكدها عصام خوقير في منح بطله حسين كل الطاقات الخلاقة والمبالغات الخارقة[ii]. فهو تقي وورع وموسيقي، ورغم الحذر من هذه الخلطة غير المبررة سردياً، فإنها تؤكد حشد كل الفضائل في بطل يمثل الشرق العربي خير تمثيل.

أتوقف عن رصد حضور الآخر في الرواية السعودية عند هذه المرحلة، لسببين؛ أولهما أن ما تبقى من الروايات يحمل الرؤية نفسها مع تنويعات مختلفة، وثانياً، أتيح الفرصة لروايات هذا المحور لتفصح عن مفهومها تجاه الآخر.

الهوامش

(i) الحسـون، مـحمـد علـي. مـحمد على المغــربي وآثاره الأدبية. الرياض: مكتبة العبيكان، 2001، ص 369.

(ii) القحطاني، د. سلطان سعد. الرواية السعودية في المملكة العربية السعودية: نشأتها وتتطورها من 1930إلى 1989م. الرياض: مطابع الذهبية، 1998، ص 201.

* * *

الراوي في الرواية العجائبية العربية

أحمد البدري

ما من شكّ اليوم و لا اختلاف في أنّ الراوي كائن خطاب. فهو تلك القوّة المنشئة له، والتي تنهض بفعل السرد. وهو الحلقة الواسطة بين المرويّ والمرويّ له[1]. له في كلّ نصّ حضوره المميّز. فما هي خصائص هذا الحضور في الرواية العجائبيّة العربيّة؟ وهل له فيها وضع خاصّ مميّز؟.

إنّنا نقصد بالرّواية العجائبّية تلك الرواية التي ينقطع التشخيص فيها عمّا هو حقائقيّ أو مشاكل ، وتضعف صلتها بالواقع، لتصبح هي مرجع ذاتها[2]، وفق قوانين الفوق - طبيعيّ، وشروط العجائبيّ أو العجيب[3].

وقد اقتصرنا لبحث الرّاوي في الرّواية العجائبيّة العربيّة على أعمال روائيّة ثلاثة ينتمي جميعها إلى ما يمكن أن يطلق عليه الواقعيّة السحريّة، أو الرواية الفانتازيّة. وهي رواية التبر لإبراهيم الكوني، ورواية الدّراويش يعودون إلى المنفي لإبراهيم الدّرغوثي، ورواية وقائع المدينة الغريبة لعبدالجبّار العش[4].

وأمّا مأتى سمة العجائبيّ في هذه النّصوص فمختلفة أوجهه من نصّ إلى آخر. فرواية التبر تميل إلى تشخيص الغريب الذي لا يفارق الواقع إلاّ لكونه شاذّا عنه. وهو فيها بأوجه متمايزة تتجسّد انطلاقاً من العلاقات غير العاديّة بين الشّخصيّات في هذه الرّواية إذ تلغى فيها الفوارق بين الشّخصيّات

الإنسانيّة وغيرها الحيوانيّة ويعاد بها إلى المراحل البدائيّة أو إلى أزمنة البدايات. كما تتجسّد فيها – كذلك – من خلال الاعتماد على القوى الغيبيّة لقضاء الأمور من مثل السّحر، والجنّ، والعرّافين، والرموز، والعفاريت، أو من خلال بعض النباتات الأسطوريّة كالكمإ أو نبتة الآسيار.

وتميل رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم الدرغوثي إلى تشخيص العجيب (Le merveilleux) حيث يخترق فيها الواقع بفضل امتلاك الشخصيّات في هذه الرواية قوى خرافيّة خارقة تخوّل لهم الإتيان بما تعجز عنه القوى البشريّة العاديّة. كأن يقفز الراوي من مستوى الكينونة الورقيّة، ويخاطب القارئ مباشرة، ويجعل منه حكماً على بعض الأحداث وشاهداً عليها مشاركاً فيها. أو كأن تقتدر الشخصيّات على اختراق الطبقات الزمنيّة وتتفلّت من سلطة الفناء وتجيد السياحة فيما بين القرون: تعاصر خلفاء بني العبّاس، وتواكب قدوم السائح الفرنسي إلى صحراء الجنوب في القرن العشرين. أو كأن تقدر على اختراق الأمكنة، أو على النهوض بأفعال لا يتسنّى للواقعيّ أن يتحمّلها أو أن يقوم بها، مثل أن تقرأ جبلاً من الكتب في دقائق أو أن تجعل من رجليها موقدا توضع عليه القدور وتطبخ عليه الأطعمة، أو أن تأكل أشرطة الفيديو وآلات التصوير.

وتنحو رواية وقائع المدينة الغريبة نحوا قريبا من الرواية السابقة، إذ كان اعتناؤها مركّزاً على تشخيص الأحداث الخارقة لقوانين الواقع وليس على الشخصيّات. وقد انحصرت أو كادت في حدث التحام الشخصيّة صالح بأرضيّة المقهى التحاماً لم تستطع هذه الشخصيّة منه فكاكاً إلاّ بالموت.

إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ كلّ نصّ من نصوص هذه الروايات يعكف على هذا النوع من التشخيص المفارق للواقع أو ذاك لا يتجاوزه إلى غيره. فباستثناء رواية التبر، جمعت الروايتان الأخريان إلى الخارق بعضا من أوجه الفانتاستيكيّ والغريب، وإن كان حضورهما في هذين النصّين مخفّفا إذا ما قورن بحضور العجيب.

فهل يمكن لنوع التشخيص المتوفّر في هذا النصّ أو ذاك أن يكون مدخلاً لاختلاف الرواة وتمايزهم من نصّ إلى آخر؟. وما هي السمة المميّزة للرواة في هذه النصوص الروائيّة المنتمية إلى هذه الضروب من التشخيص؟. وهل للتشخيص دور في تحديد نمط الإدراك الذي يحكم المرويّ في هذه الروايات؟.

سنحاول مقاربة هذه الإشكاليّات انطلاقاً ممّا يتّصل بالراوي و يختصّ به، وخاصّة أشكال حضوره في هذه النصوص، والتبئير، دون أن يفوتنا التطرّق إلى المقامات السرديّة وإلى علاقة الراوي بالمرويّ له.

1 - أشكال حضور الراوي في الرواية العجائبية العربية:

يتنوّع حضور الراوي في هذه النصوص ويتعدّد، لكنّه لا يخرج عمّا يقرّه الإنشائيّون[5]. إذ أنّ من هذه الروايات ما يكون فيها الراوي راويا خارجيّا يروي حكاية ليس مشاركاً فيها. وهذا النوع من الحضور تمثّله رواية التبر خير تمثيل. ومن الرواة - كذلك - ما يكون راوياً داخلياً يروي حكاية هو طرف فيها. إلاّ أنّ الملاحظ انطلاقاً من هذه النصوص الروائيّة أنّها وإن لم يسقط منها الراوي الداخليّ هذا، فإنّها تغلّب النوع الأوّل من الحضور الذي يكون فيه الراوي خارج الحكاية التي يرويها. فرواية التبر يمكن القول عنها إنّها رواية ذات مستوى سرديّ واحد. يبدأ فيها الراوي سرده على الطريقة التقليديّة محافظاً على مسافة زمانيّة ومكانيّة بينه وبين ما يروي. يحاول دائماً أن يأخذ بيد المرويّ له، ويتوسّط بينه وبين عالمه الذي يروي المتمثّل في حكاية أوخيّد بطل هذه الراوية والأبلق الشخصيّة الثانويّة الرئيسيّة فيها. وقلّما تنازل هذا الراوي الخارجيّ عن السرد لغيره من الشخصيّات. وإذا كان أن حدث مثل هذا التنازل فإنّما يكون - على ندرته - على وجهين: الأوّل أن يفسح للشخصيّة لتروي حكايتها على مسافة نصيّة ضيّقة وسرعان ما يستعيد منها زمام السرد. كأن يقول: «هذا الرجل يخطط للاستيلاء على رأسه. يبكي لأنه لم يفز برأسه. ياربي! هل أصبح رأسه البائس بهذه الأهمية»[6]. فقد اختصر حضور صوت الشخصيّة في هذا المقتبس على ضمير المتكلّم المفرد «ياربي»، وما عداه استحوذ على سرده الراوي الخارجيّ.

وأمّا الوجه الآخر، فإنّ الراوي فيه يروي خطاب الشخصيّات بصوته و يتدخّل في صوغه، ويخرجه على صورة خطاب منقول نقلاً غير مباشر: «أجمع الجميع أنه ولي شهد بداية الفتوحات. بل قالوا عنه إنّه أحد الصحابة مات عطشاً في الصحراء و هو يجاهد في سبيل الله»[7]. فبدلاً من أن يترك الراوي الخارجيّ المجال لرواة آخرين غيره، يستولي هو على زمام السرد ويسوقه بصوته هو، فيتجنّب - بذلك - الحكاية أن تتعدّد مستويات السرد فيها، ويظلّ السرد محكوماً براوٍ واحد هو الراوي الخارجيّ الذي افتتح السرد الأوّليّ للحكاية في هذه الرواية.

وأمّا رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، فقد أخرجت إخراجاً مختلفاً عن الرواية السابقة. بدأ السرد فيها بضمير المتكلّم المفرد، لكنّه استحال بعد المقدّمة إلى سرد بضمير الغائب المفرد. فالراوي الأوّل - وإن كان راوياً داخلياً - لم يكن مشاركاً في الحكاية في هذه الرواية، لأنّ دوره قُصر على الصفحات الأولى منها في محاولة منه لتوضيح دواعي كتابتها وكيفيّاتها، ولتحديد مراجعها، أي أنّ دوره اقتصر على حكاية كتابة هذه الرواية أو ما سمّاه هو نفسه «قبل البداية»[8]. ولم يتجاوزها إلى أن يكون شخصيّة بطلة فيها أو حتى

شخصيّة ثانويّة. فقد تغيّر السرد بعد هذه الافتتاحيّة من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب على مألوف الطرق التقليديّة، مباعداً فيما بينه وبين العالم الذي يرويه زمانياً ومكانياً: «كان جالسا أمام الموقد، ماداً رجليه تحت القدر ونيران جهنم تلتهم الرجلين»(9). وهكذا تتوالى وتيرة السرد.

غير أنّ طبقات السرد ومستوياته تتعدّد وتتكاثر في هذه الرواية بين الحين والآخر. إذ نجد الراوي الخارجيّ يتنازل لشخصيّاته حتى تروي قصّتها بنفسها. والملاحظ أنّ الشخصيّة التي تروي حكايتها بنفسها في هذه الرواية ليست شخصيّة واقعيّة أو مشاكلة للواقع، وإنّما هي شخصيّة خرافيّة أو خارقة ممثّلة بشخصيّة درويش بطل هذه الرواية. فإذا لم يكن يروي حكايته راو خارجيّ، فإنّه يتولّى هو ذاته روايتها دون غيره من الشخصيّات المتحرّكة في فضاء هذه الراوية. وكأنّ منطق الإيهام يقتضي مثل هذا الدور. ذلك أنّ الشخصيّة العاديّة لا تستطيع أن تنتهك قوانين الواقع وتتابع غيرها من الشخصيّات الخارقة المتجاوزة أصلاً حدود هذا الواقع أو المشاكل لهذا الواقع.

وأمّا رواية وقائع المدينة الغريبة لعبد الجبار العش فقد كانت على صورة مختلفة عمّا تقدّم عرضه في الروايتين السابقتين. فالسرد فيها سرد بضمير المتكلّم الجمع. أي أنّ الراوي فيها راو مشارك يروي من داخل الحكاية. لكنّ حضوره فيها حضور ضعيف و محتشم. فقد اكتفى هذا الراوي في هذه الرواية بدور الشاهد الناقل لما يجري أمامه ولما يعاينه: «فقد لاح لي أنه [صالح] يحاول تغيير موضع قدميه»(10). فالحكاية في هذه الراوية لم تكن حكاية الراوي ينقلها إلينا، وإنّما كانت حكاية صالح الذي علق بإسمنت المقهى والتحم عضوياً بأرضيّته. وما وجود الراوي إلاّ ليكون شاهدا يروي ما يحدث لهذه الشخصيّة وغيرها. لذلك غلب في هذه الراوية السرد بضمير الغائب. وكان الراوي في أغلب الأحيان منشغلاً بنقل حكاية غيره واكتفى فيها بأن يكون فاعل قول وقلّما اهتمّ فيها برواية ما يفعله هو نفسه.

ومثل هذه الرواية مثل الراوية السابقة. فقد يتنازل الراوي عن السرد لأحدى شخصيّاته، إلاّ أنّ هذه الشخصيّة هي الأخرى تكون في أغلب أحيان شخصيّة من عالم العجائبيّ. وقد تجسّد هذا من خلال شخصيّة صالح بطل هذه الرواية(11).

ما يمكن قوله في كيفيّة حضور الراوي في الرواية العجائبيّة العربيّة ممثّلة بهذه الروايات الثلاث على الأقلّ، هو أنّه غالباً ما يكون فيها الراوي راوياً خارجياً. وهذا لا ينفي أن يكون راويها راوياً داخلياً، لكنّ حضوره في هذه الرواية و في مثل هذه الوضعيّة يكون حضورا مخفّفا، يكتفي فيها الراوي بأن يكون مؤطّرا للحكاية الأساس، ويكتفي بسرد حكاية الرواية ويقصر وظيفته عليها. ويكون سرد

الحكاية الأساس من مشمولات راو خارجيّ آخر يرويها من خارجها. وقد يكون الراوي في مثل هذه الروايات راوياً داخلياً لكنّه لا ينشغل برواية حكايته هو وإنّما يكتفي في الغالب بأن يكون مشاهداً ينقل ما يحدث أمامه. وقد يكون مشاركا أي راويا داخليّا. إلاّ أنّ هذا يتحقّق إذا كانت الشخصيّة التي تروي أو تضطلع بوظيفة السرد خارقة لقوانين الواقع وتنتمي إلى ما فوق الطبيعيّ.

2 - المقامات السردية في الرواية العجائبية العربية:

يتكوّن المقام السرديّ من راو و حكاية بما تشتمل عليه من أحداث و شخصيّات وأطر زمانيّة ومكانيّة، ومن مرويّ له[12]. ويمكن للرواية أو للنصّ السرديّ بصفة عامّة أن تكون مشكّلة من مقام سرديّ واحد. كما يمكن لها أن تتشكّل من مقامات سرديّة أساسيّة، كما يمكن لها أن تتأسّس على مقام سرديّ أساسيّ يحتوي على مقامات سرديّة فرعيّة.

تقوم الحكاية في رواية التبر على مقام سرديّ أساسيّ واحد. وبما أنّ الراوي فيها راو خارجيّ فقد اتّخذ المقام السرديّ فيها الشكل التّالي: **[راو خارجيّ [مروي] مرويّ له خارجيّ]**. والحكاية في هذه الرواية لا تتعدّد فيها المستويات السرديّة ولا تحتوي مقامات فرعيّة، وإن وجد مثل هذا فيكون في شكل مقامات سرديّة مجهضة إمّا لتدخّل الراوي وإيراد حكاية الشخصيّة بصوته هو دون الصوت الأوّل الذي رواها[13]، وإمّا لأنّها تُضمّن في مقول قول إحدى الشخصيّات في مقام حواريّ فينتفي أن تكون مشكّلة لمستوى سرديّ ثان، وإمّا أن يشار إليها إشارة عابرة تُختزل في مجرّد كلمة تنبئ عن أن هناك قصّة كانت قد رويت: «فقال الفقيه بعد أن سمع قصته»[14]. أو تورد في شكل سؤال دون أن يردف بالإجابة: «قال رجل بدين: تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرتها الشريرة»[15].

وتميل رواية الدراويش يعودون إلى المنفى إلى اعتماد أكثر من مقام سرديّ واحد. وهذه المقامات هي في أغلبها مقامات سرديّة أساسيّة. وبما أنّ السرد يبدأ في هذه الرواية بضمير المتكلّم، فإنّ المقام الأوّل أخذ الخطاطة التالية: **[راو داخليّ [مرويّ] مرويّ له داخليّ]**. ثمّ تحوّلت بعد أن أصبح السرد بضمير الغائب إلى: **[راو داخليّ [مرويّ] مرويّ له داخليّ]**. وأمّا لماذا احتوت هذه الرواية على أكثر من مقام سرديّ أساسيّ، فلأنّ الحلقة الرابطة بين المقامات السرديّة الأساسيّة فيها مفقودة. إذ لا نعلم كيف انتقل السرد من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب. فهذا الانتقال هو الذي جعل من المقامات السرديّة في هذه الرواية مقامات سرديّة أساسيّة كلّ منها يمثّل سرداً أولياً.

إلاّ أنّنا داخل هذه المقامات السرديّة الأساسيّة نظفر بمقامات فرعيّة، سواء أكانت الرواية بضمير المتكلّم وعندئذ تأخذ الخطاطة التالية:

[راو داخليّ 1] [راو خارجيّ 2 [مرويّ] [مرويّ له خارجيّ 2] مرويّ له داخليّ 1].

أم كانت بضمير الغائب فتكون خطاطة المقام السرديّ كما يلي:

[راو داخليّ 1] [راو خارجيّ 2 [مرويّ] [مرويّ له خارجيّ 2] مرويّ له خارجي 1].

هكذا تتوسّع دائرة المقامات وتتضاعف، ومع ذلك فإنّها لا تبلغ درجة التعقيد. فحضورها يظلّ حضوراً بسيطاً لا تصل معه الحكاية إلى أن تكون مناورة بين الراوي والمرويّ له.

وإن كانت رواية وقائع المدينة الغريبة تختلف عن رواية التبر في اعتمادها راوياً داخلياً، فإنّها تلتقي معها في قيام الحكاية فيها على مقام سرديّ أساسيّ واحد: **[راو داخليّ [مرويّ] مرويّ له داخليّ]**، كما تلتقي معها -كذلك- في هيمنة الراوي فيها على خطاب شخصيّاتها ومنعه إمكانيّة تعدّد المستويات السرديّة للحكاية في هذه الرواية، باستثناء المواضع القليلة التي فسح فيها المجال لبعض من الشخصيّات لتروي حكايتها. وتراجع فيها هو ليصبح مرويّا له مستمعا لما يقصّ عليه أو قارئا إيّاه[16].

وما يمكن قوله عن المقامات السرديّة في هذا النوع من هذه الروايات هو أنّها و إن تعدّدت فهي لا تبلغ درجة تعقيد الحكاية، وتشابكها أو تداخلها. فليس لكتّابها أن يكترثوا باللّعب على هذا الضرب من الكتابة الروائيّة الحداثيّة. فهمّهم هو خلق عوالم غرائبيّة سواء اتصلت بالخوارق وبالعجيب أم بالشاذّ الغريب. فمأتى الحداثة في هذه النصوص هو كيفيّة التشخيص وطبيعته وطرقه.

3 - التبئير في الرواية العجائبية العربية:

التبئير هو اختيار الراوي مركزاً محدّداً موقعه، يدرك من خلاله ذاته، أو العالم الذي تتضمّنه الحكاية، وهذا الإدراك يتمّ عبر قناة ناقلة ممّا تشمله حواسّ هذا الراوي[17]. والتبئير على ثلاثة فروع أو أنواع: تبئير داخليّ، وآخر خارجيّ، وثالث صفر[18]. والمعوّل عليه في التمييز بين هذه الأنواع هو مقدار معرفة الراوي بالحكاية مقارنة بمعرفة الشخصيّة بها.

والجدير بالذكر أنّ التبئير في الرواية العجائبيّة العربيّة من خلال هذه النماذج من النصوص الروائيّة الثلاثة، هو في أغلبه تبئير صفر. إمّا لأنّ الرواية بطبيعتها الحكايةُ فيها محكومة بهذا النمط من الإدراك الشموليّ، وإمّا لعدول الأنواع الأخرى من التبئير وخاصّة الداخليّ منها إلى هذا التبئير الصفر.

فالنوع الأوّل تمثّله رواية التبر. ويمكن الإمساك بالتبئير الصفر فيها على أشكال مختلفة وأوجه متعدّدة. فالراوي في هذه الرواية يمتلك قدرة إدراكيّة خارقة. يعرف ما يجول في نفوس شخصيّاته من مشاعر

وأحاسيس، ما تضمره و ما تحلم به[19]. ولذلك نجد هذه الرواية تحفل بالأفعال الاستبطانيّة أو الذهنيّة من قبيل (أعتقد، أحس، شعر، لم يعرف، ازداد يقيناً، لاحظ، يحترق شوقاً، فهم، لم يفهم، لم يدرك، تعاطف، يعاني، فك، خاطب نفسه، لا يحس، لم يع، ينوي، خاف، هاب، أخفى السر، بكى في قلبه، تذكر، فرح، عقد العزم ...)[20].

كما أنّ الراوي في هذه الرواية يعرف – كذلك – ما ينبغي فعله، وما ينبغي تركه، كما أنّه على دراية بنتائج أفعال شخصيّاته قبل بلوغها إيّاها. يحيط بمصادر الأشياء وتاريخها. يسمع ما لا يُسمع[21]، ويرى ما لا يُرى، يفهم جيّداً حركات الشخصيّات ويبرّر أفعالها. مطّلع ممتاز على أسرار الحيوان، وله القدرة على ترجمة أصواته وإشاراته إلى لغة مفهومة ممّا يتكلّم بنو البشر: «يشتكي الأبلق في بؤس»[22].

وباختصار فإنّ معرفة الراوي في رواية التبر تفوق معرفة الشخصيّات فيها. فهو الذي يقول: «أوخيد كان يجهل ما الذي يعنيه لفظ «رهن» في لغة التجار»[23]. أو: «لكنه أخطأ في شيء واحد [...]»[24].

إضافة إلى القدرة الإدراكيّة التي زُوّد بها راوي هذه الرواية، فقد داخل خطابه هو ذاته نفس حكميّ قويّ[25]. وطبع بسمة الخطابات التعليقيّة ذات المواقف الجاهزة و الأحكام العامّة[26]. والراوي مع هذا لا يستطيع أن يكتم نفوره من هذه الشخصيّة أو تلك من شخصيّات حكايته: «جمل رمادي كريه»، «الجمل البشع»، «فتاة بليدة»[27]، ولا يستطيع في المقابل أن يخفي تعاطفه معها وإعجابه بها أو بما تفعله[28] أو استغرابه منها ومن أقوالها[29].

ومن جانب آخر يبرز نمط الإدراك الشموليّ الذي يتمتّع به الراوي من خلال سلطته المطلقة، ونفوذه غير المحدود، المتمظهرين في خطاب شخصيّاته. فهو في هذه الرواية قلّما يترك خطاب هذه الشخصيّات دون تحوير يخلّ بالصورة التي من المفترض أنّه أُخرج عليها أوّل مرّة. فيورده على شكل الخطاب غير المباشر: «قال إنّه استحضره من الأعشاب»[30]، أو يورده على شكل خطاب مرويّ: «سألها عن آير والجفاف وآلام الهجرة من تمبكتو ثم تناظر معها بالأشعار»[31]. أو على الطريقة التقليديّة في استبطان دواخل الشخصيّات ونقل ما يدور في نفسها من حوارات: «قال في نفسه إنه سيكفل رزقاً للعيال»[32].

ويتبدّى التبئير الصفر في رواية التبر ليس من خلال تدخّل الراوي في صوغ خطاب شخصيّاته وعدم تنازله عنه لترويه هي بصوتها، فحسب، ولكنّه يتبدّى – كذلك – من خلال خطابه هو ذاته. فاللّغة التي يستعملها هي في الغالب لغة غنائيّة فيها من ذاته القدر الكثير: «الألم أكل الألم»، «يتابع انسياب الملائكة في سراب الأفق»[33].

كما أنّ التقنيّات المعتمدة في تشكيل الزمن و بنائه في هذا النصّ سواء من خلال الاسترجاعات فيها أم الاستباقات، وخاصّة الإعلانات التي يلخّص فيها الراوي ما سيحدث لاحقاً ويبشّر به قبل وقوعه، وتلخيص الأحداث واختزالها بالحذف والاختصار والإسقاط.... كلّ هذا ينمّ عن حضور طاغ للراوي فيما يروي، و تمكّنه منه تمكّن العارف الملمّ بما حدث و بما سيحدث[34] على نحو لا يتوافر لغيره ممّن تشمل الحكاية في هذه الرواية.

ثمّ إنّ هذا الحضور أو هذه القوّة التوجيهيّة التي للراوي في نصّه هذا، يبرزان – كذلك – في علاقة هذا الأخير بمن يروي له، بدءاً بالنصوص العتبات التي اصطفاها ليفتتح بها الرواية، أو ليفتتح بها أجزاءها الداخليّة[35] ويستهلّها بها. فهي بمثابة حامل للأفكار العامّة التي يمكن أن تؤول إليها الحكاية في هذه الرواية، وتلخيص لها. وهذا ما يدخل في إطار محاولة التأثير على المرويّ له وتوجيه فهمه هذا الأثر على النحو الذي يرتئيه الراوي.

وقريباً من النصوص العتبات والمصاحبات النصيّة المتمثّلة في الهوامش التي تذيّل بها صفحات الرواية. وهي فيها كثير ورودها. فيها يفسّر الراوي ما ورد في المتن من ألفاظ بغير اللّغة العربيّة، أو يوضّح بعض العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعيّة، أو يقدّم شرحاً لبعض المعتقدات والأساطير ومكانتها في المجتمع المعالج في هذا النصّ، وغير ذلك ممّا يراه هذا الراوي عسيراً على فهم المرويّ له غريبا عن ثقافته[36].

والحقيقة أنّ التبئير في رواية التبر لم يقتصر فيها على التبئير الصفر، وإنّما عدل به فيها إلى أنواع أخرى من التبئير غيره. فقد عدل بالتبئير الصفر في هذه الراوية إلى تبئير خارجيّ، وتمثّل هذا العدول في المشاهد الحواريّة فيما بين الشخصيّات في هذه الرواية. فهي وإن كانت قليلة فيها، فقد أُجريت بخطاب الشخصيّات.

كما عُدل بالتبئير الصفر إلى تبئير داخليّ وذلك عن طريق الخطابات الحرّة غير المباشرة، وهي كثيرة في هذه الراوية. وهذه الخطابات وإن كانت قد وردت بصوت الراوي، فإنّ مصدر الإدراك فيها يشعّ انطلاقاً من الشخصيّة. فهي التي تدرك وليس الراوي، أو هي التي ينبثق منها الإدراك. ويمكن أن نمثّل لهذا بقول الراوي: «لم يتوقف عن الابتهال والتوسل والصلوات. ضريح الولي القديم لن يخدعه. لن يفقد الأمل. ولكن أين سحرك يا آسيار؟ أين لوثتك؟ أين فعلك؟ هل البريق إشارة؟ آه الإشارات. يجب الانتباه للإشارة كما في الحلم. كما في الرؤية الخفية. الإشارات لغة»[37]. فاللّغة المتقطّعة والأساليب الإنشائيّة ممثّلة بالاستفهام والتعجّب، وصيغ المضارع، ودلالة الزمن على الاستقبال، وتكرار بعض الألفاظ... ، تؤكّد جميعها على أنّ مركز الإدراك هو الشخصيّة وليس الراوي، إذ ليس لهذا

الأخير في هذا المقتبس سوى صوته. والأدلّ على أنّ هذه الخطابات الحرّة غير المباشرة هي تبئير داخليّ أنّها قد تفضي في كثير من الأحيان إلى بروز ضمير المتكلّم وحضوره فيها حضوراً صريحاً، وخاصّة عندما يتحوّل السرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم، على شاكلة: «إذن بالإمكان قهر الضعف الرهيب بالصبر. الصبر تعويذة القدر. الصبر هو الحياة. هذا ليس وهما. تأكد من ذلك قبل قليل. ياربي هبني مزيدا من الصبر فيما تبقى من الرحلة»[38].

غير أنّ هذا العدول بالتبئير الصفر إلى تبئير خارجيّ أو داخليّ لا يعني أنّ الإدراك الشموليّ للراوي قد تخفّفت حدّته. أوّلا لأنّ التبئير الخارجيّ يظلّ في هذه الرواية محكوما برؤية كليّة يترجمها الراوي عن طريق معلنات القول التي يمهّد بها للمشاهد الحواريّة. من مثل قوله في هذا المشهد الحواريّ:

«يقسو عليه أحيانا فيوبخه قائلاً:

[«..................................»].

يسبل الحيوان جفنيه و يجيبه في ندم:

[«..................................»].

يبتسم أوخيد بمرارة ويواصل:

[«..................................»][39].

وثانياً لأنّ البئير الداخليّ هو الآخر - إضافة إلى أنّه لم يخل أبداً من صوت الراوي - مؤطّر دائماً بالتبئير الصفر **[تبئير صفر [تبئير داخليّ] تبئير صفر]** ولا يستقلّ عنه مطلقاً. وأحياناً يكون هو ذاته - مع كونه تبئيراً داخلياً - تبئيراً صفراً، لأنّه مسند إلى ما لا يدرك أو يَعقل كما هو الأمر في المثال الآتي: «ربما لأنه لم يعرف الجنون. ربما لاعتقاده أن الإنسان انفرد بهبة العقل. وليس من حقه أن يفقد النعمة كالحيوان. أوخيد فقد العقل الآن. فمن هو بهذه الحال؟ ماذا سيفعل بنفسه إلى أين سيمضي بهذه الضربات الوحشية على الرأس؟»[40]. فالخطاب هو خطاب الراوي. والإدراك هو إدراك الجمل. وهذا ما لا يمكن أن يحدث إلاّ على سبيل التجوّز، وعلى ضرب من التصوّر، ممّا يفضح حضور الراوي ويكشف عن استبداده بخطاب شخصيّاته، ويقصي إمكانيّة أن يكون هذا الخطاب نابعاً من ذات الشخصيّة، ويبقيه في إطار الرؤية الشموليّة التي اتّسم بها إدراك الراوي في هذه الراوية.

وأمّا رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، فالتبئير فيها - وإن كان في ظاهره تبئيراً داخلياً، أو بالأحرى بدأ فيها تبئيراً داخلياً - فإنّه يؤول لا محالة، إلى تبئير صفر لأسباب عديدة يمكن إيجازها في: حضور المؤلّف في نصّه، وفي النصوص المصاحبة أو ما يسمّيه جيرار جينات العتبات، وفي تحوّل الرواية من سرد بضمير المتكلّم إلى سرد بضمير الغائب المفرد.

فإن كان مفتتح هذه الرواية روي بضمير المتكلم المفرد، فإنّ حضور المؤلّف في هذه المقدّمة حضوراً صريحاً بيّنا، قد آل بالتبئير الداخليّ فيه إلى أن يكون تبئيراً صفراً. وقد اتّخذ هذا الحضور فيها أشكالاً متعدّدة، منها مخاطبة القارئ مباشرة: «لكم أن تتصوروا»، «تخيلوا معي خزانة في حائط»،، «أريد أن أهمس في آذانكم»، «قد يقول بعضكم ما هذه برواية»، «ولكني أقول لكم يا أحبابي [...]»(41). فهذا النوع من الخطاب موجّه إلى القارئ مباشرة، ويقصد به المؤلّف إلى التأثير فيه أو إقناعه أو استعطافه لتحقيق غايات يرمي إليها هو نفسه بما يخدم استراتيجيّاته في كتابته الروائيّة.

ويحضر المؤلّف في روايته هذه - كذلك - من خلال خطابه على خطابه هو ذاته بإفصاحه عن دواعي كتابته هذا النصّ الروائيّ والتصريح بها، وتعليقاته، وترجمته بعض الكلمات وشرحه إيّاها: «ثلاث مائة وتسع وتسعين (كأصحاب الكهف)»(42)، وتمييزه شخصياته تراتبياً، وتحديده اتجاه هذه الرواية العامّ وعلاقتها بالواقع، وتبريره اقتباساته و«سرقاته» الأدبيّة(43).

وإضافة إلى تقسيم الرواية إلى أبواب، وإلى كيفيّات التوزيع الطباعيّ للأسطر داخل متون هذه الأبواب، حفلت الرواية بالعناوين الفرعيّة الداخليّة وبالنصوص المصاحبة افتتاحيّات لهذه الأبواب لتمنح الرواية بعداً توثيقياً أو تضفي عليها نوعاً من المشروعيّة وتخفّف من الطابع اللاعقلانيّ لبعض من شخصيّاتها، ولأحداثها. إنّ هذا التوخّي في الإخراج الطباعيّ يؤكّد سمة الإدراك الكلّيّ الذي للراوي في هذه الرواية ويمنع عنه صفة الحياد، كما يمنع عنه أن تكون معرفته مساوية معرفة الشخصيّات. بل إنّه يؤكّد تورّط هذا المؤلّف في نصّه واستيلائه على الحكاية فيه ممّا يجعل من التبئير فيه تبئيراً صفراً أو يؤول به إلى تبئير صفر.

وممّا يدعم هذا الاستنتاج تحوّل السرد في هذه الراوية من ضمير المتكلّم المفرد إلى ضمير الغائب المفرد. فقد اقتصر التبئير الداخليّ على الجزء الأوّل من هذه الرواية الذي عدّه المؤلّف ما قبل البداية، وعلى قليل من الأبواب الأخيرة منها. وما تبقّى منها هيمن عليه التبئير الصفر. حيث نلفي فيه المواصفات نفسها التي رأينا أغلبها في التبئير في رواية التبر كالمقدرة الإدراكيّة الخارقة التي يمتلكها الراوي، واعتماده الهوامش التفسيريّة، وتدخّله في خطاب شخصيّته، وتوخّيه تقنيّات الاختزال والتلخيص و الاستباق والاسترجاع وتكرار الحكاية وفق ما يسمّى بالتواتر في أكثر من موضع في هذه الراوية، ومجاهرته بمواقفه الأخلاقيّة: «مشيته المخنثة»(44)، وإجلاله وتعظيمه بعض الشخصيّات وإبداء إعجابه بها أو التعاطف معها أو السخرية منها، أو تدخّله

المباشر في متن الرواية لتفسير بعض من الكلمات من مثل النفط والنفاطة[45].

وإذا كان قد عُدل بالتبئير الصفر في هذه الرواية في بعض المواضع منها إلى تبئير خارجيّ يعرض فيه الراوي مشهداً حوارياً دار بين الشخصيّات، أو يقدم فيه وقائع شريط سينمائيّ كان قد شاهده، فإنّ التبئير الخارجيّ يظلّ محكوماً بمنظور الراوي ورؤيته، ومؤطّرا بهما سواء من خلال الأقوال المعلنة الممهّدة للمشاهد الحواريّة، أم من خلال التصرّف في المشاهد الفلميّة. ثمّ إنّ مجرّد نقل المشاهد السمعيّة البصريّة إلى لغة، لابدّ أن تنجرّ عنه أوّلاً تحويرات بما يلائم بلاغة المكتوب لأنّ بلاغة المرئيّ المسموع تختلف عن بلاغة المكتوب، وثانياً لابدّ أن يستتبع تغييرات بما يلائم ذات الناقل فيترك في هذه المشاهد بصمته أو بصماته، و يطبعها بذاته، ويحمّلها من سماتها الكثير[46].

ولم يكن التبئير في رواية وقائع المدينة الغريبة بمختلف كثيراً عمّا هو عليه في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى. إذ إنّ السرد فيها وإن كان بضمير المتكلّم فإنّ التبئير فيها آل إلى تبئير صفر لأسباب رأينا أغلبها في الرواية السابقة. فالمؤلّف كائن في نصّه وحاضر فيه حضوراً معلناً: «و لولا أنّني مدفوع بواجب غامض لرواية كل ما حدث لحجبت كل الوقائع التي حصلت منذ تلك اللحظة لأنها من الغرابة إلى درجة أنني لو سردتها لبدوت في نظر الكثيرين دعياً وكاذباً»[47].

ولا يكتفي حضور الراوي بهذا المستوى من التدخّل، بل يتعدّاه إلى مستويات أخرى تنفي عنه أن يكون حيادياً فيما يروي. فلا يقف عند النفور من بعض الشخصيّات أو التعاطف معها، وإنّما يبلغ درجة تفصح عن مواقفه الإديولوجيّة، فيستخفّ بشخصيّات روايته، وبفعلها. وواضح أنّ هذا الراوي كان دائما يناصر من كان من شخصيّاته هذه من ذوي التوجّهات اليساريّة مثل شخصيّة البطل (صالح)، والشخصيّة الثانويّة (شتل): «يسرح خيالي في مروج أزمنة مضت، حين كان يغني للعمال وللطلبة»[48]. ولا نذهب بعيداً في استحضار الشواهد، فأسماء العلم التي أطلقها الراوي على هاتين الشخصيّتين دليل كاف يؤكّد هذا المنحى التعاطفيّ الذي انتهجه هذا الراوي معها. في حين كان بالمقابل يرفض الشخصيّات ذات التوجّه السلفيّ، ويشهّر بها: «كانوا يكبرون ويهللون ورائحة التيسة تنزّ منهم»[49].

ورغم أنّ هذا الراوي كان يروي حكاية هو خارج عنها، أو لم يكن فيها سوى شخصيّة مراقبة ما يحدث لغيرها في أغلب الأحيان، فإنّه كان كثير الشكوى والاستياء من الأوضاع التي آلت إليها الشخصيّات والمدينة دون مبرّر سوى أنّ انقلابا قد حدث أو واقعة قد تمّت، أو أنّ الخمور قد مُنعت من المدينة. ولم يكن الراوي ليرضيه هذا أو ذاك، فأبدى سخطه عليه: «كان

الوضع مأساويّا بأتم معنى الكلمة»، «تعبت تعبت وما عدت أستطيع التمييز بين الحقيقة والخيال»، «كنت في حاجة لمكان أو خمر فقط خمر كثير لأحتمل ولأنام كرضيع»، «الوضع في المدينة كان يسير من سيّئ إلى أسوأ»[50].

وما يؤول بالتبئير في هذه الرواية إلى التبئير صفر ورأيناه في الرواية السابقة – كذلك – التقنيّات الزمنيّة التي انبنت عليها الحكاية كالإعلانات الاستباقيّة. إذ إنّها تنبئ على أنّ الراوي على معرفة بالحكاية قبل أن تُروى أو قبل أن تبدأ: «إثر ذلك حدث تطوّر مدهش»، «هل هناك علاقة بين تلك الأحداث العادية والبسيطة وما حصل فيما بعد من تطورات ؟»[51].

ومن المظاهر التي رأيناها – كذلك – في الرواية السابقة تؤول بالتبئير إلى تبئير صفر القوّة الإدراكيّة للراوي. و هي في هذه الرواية وقائع المدينة الغريبة تأخذ أبعاداً كثيرة. فإضافة إلى استبطان الراوي أعماق الشخصيّات ومعرفة ما تحسّ به أو تفكّر فيه وما ألفته من فعل واعتادت عليه، نلفي إدراكه للأحداث والوقائع يفوق بكثير إدراك الشخصيّات: «كنت أعرف في قرارة نفسي وفيما يشبه اليقين [...] خلافاً لما تدعيه الصحيفة [...] كنت أعرف الحقيقة»، «إنّني أعلم ببطلان هذه الإمكانيّة»[52]. وتبلغ قوته الإدراكيّة مستوى يعلم فيه ما تجهله الشخصيّات عن نفسها. فهو لايفتأ يزوّد المرويّ له بأسرار شخصيّاته وغوامض حياتها. مثل ما كان مع شخصيّتي شتل ونويويرة. فقد ارتبطتا فيما بينهما بعلاقة غراميّة. وكانتا تجهلان أنّهما تتّصلان ببعضيهما بعض بقرابة دمويّة متينة. حيث إنّ نويويرة هي ابنة شتل، خلافاً للراوي الذي كان على علم بذلك مثلما ورد في خاتمة هذه الرواية.

وحتّى لو كانت الشخصيّة هي نفسها الراوي، بمعنى أن تكون راوياً مشاركاً يروي حكايته هو نفسه، فإنّ إدراكه يكون منفصلاً عن إدراك الشخصيّة التي كانها، متعالياً عليه. إمّا لأنّه يجعل من نفسه مراقباً على ذاته، كما في مثل قوله: «جعلتها تتسرب قطرة قطرة.. في حلقي.. تبعتها إلى ظلمات جوفي.. وقد صارت الكأس الثانية في يدي»، أو «استفاق الطفل في أعماقي ونطّ وركض وصفّق وغنّى وتدحرج ولبس وسرواله مقلوباً. ثمّ تفطّن فضحك وأعاد ارتداءه على الوجه الصحيح كرجل محترم»[53]. يتكشّف الراوي في المقتبس الأوّل عوناً خارقاً يستطيع فعل ما لا تفعله الشخصيّة العاديّة، وفي المثال الثاني يتحوّل السرد من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب فتحصل المباعدة بين الراوي والشخصيّة ويحدث انفصال بينهما لتصبح هذه الشخصيّة التي كانها موضوع تبئير بينما يتحوّل الراوي إلى فاعل تبئير يراقب ذاته ما تشعر به وما تفعله.

وأمّا الوجه الآخر لانفصال إدراك الراوي عن إدراك الشخصيّة، فنظفر به من خلال تأخّر

زمن الخطاب عن زمن الحكاية، أو ما يمكن أنّ نسمّيه بالسرد الاستعاديّ أو الاسترجاعيّ حيث يبدو وعي الراوي متقدّماً على وعي الشخصيّة التي كانها مغايرا له: «و لكن ما أتذكّره هو أنّنا انتهينا إلى ذلك»، «الآن، لا أقدر على وصف وقائع تلك الليلة»[54].

ولم تكن لغة الراوي في هذه الرواية ذات منزع موضوعيّ حياديّ، تكتفي بنقل الواقع أو برصده، ولم تكن لتكثر فيها المعدّلات الصيغيّة التي تضفي على الخطاب طابع الاحتمال والترجيح، بل كانت لغة وثوقيّة انفعاليّة[55]. وكانت إضافة إلى ما تقدّم لغة مشحونة بالمجاز: «كان بوسع [الصمت] أن يتسلّق [النوافذ العلويّة] وأن يمضي إلى حيث يمكن الإنصات إليه»، «صار يقطّر من الصمت نبيذاً»[56]. فهذا من شأنه أن يجعل من هذا الراوي راوياً عليماً وأن يقلب التبئير في هذه الرواية من تبئير داخليّ إلى تبئير صفر يصدر عن إدراك شموليّ وينبع من رؤية كلّيّة.

4 - الراوي والمرويّ له في الرواية العجائبية العربية:

لعلّ السمة الغالبة في الرواية العجائبيّة العربيّة فيما يخصّ العلاقة بين الراوي والمرويّ له على الأقل في حدود هذه الآثار موضوع هذا المقال، هو الوضوح والشفافيّة. وقد توضّح هذا من خلال نوعين من أنواع المواثيق فيما بين هذين العونين السرديّين والتي حكمت الحكايات في هذه الروايات. ومن هذه المواثيق ما هو صريح شأن ما نجد عليه رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، ومنها ما هو مضمر وهذا ما نجده في الروايات جميعها.

فقد ضرب الراوي في بداية رواية الدراويش يعودون إلى المنفى ميثاقاً صريحاً مع المرويّ له أطلق عليه: «قبل البداية» مثلما ذكرنا سابقا، حدّد فيه جملة من الظروف والعوامل التي أسهمت في كتابة هذه الرواية. كما حدّد فيه بطل الحكاية، ومصادرها. وحاول فيه أن يشرك المرويّ له فيما يرويه وأن يعتذر منه على ما رآه في نصّه تقصيراً أو إغفالا: «سامحوني! لم أقل لكم منذ البداية إنّ «درويشاً» هو بطل هذه الرواية العجيبة والغريبة»، «شيء واحد أريد أن تعذروني وأنتم تقرؤون هذه القصة. ولا أريد أن تتهموني بالسطو على بعض الكتب»[57]. وهكذا فإنّ الراوي يأخذ بيد المرويّ له شيئا فشيئاً ويستدرجه ليدخل به عالم حكايته في هذه الرواية.

وممّا يؤكّد سمة الوضوح ويسهّل مقروئيّة هذه النصوص الروائيّة، الإخراج الطباعيّ المتوخّى فيها. منه اعتماد التنقيط و الفواصل، و العلامات الشارحة كالقوسين: «وصلنا المدينة (أنا و درويش)»، «و تجمع الخلق (كما في يوم الحشر) في ساحة واسعة»، «كان المؤذن يصيح (لست أدري هل هو صوته الحقيقيّ أم هو تسجيل على «كاسات») الصلاة خير من النوم»[58]، «عامل الورشة (يقصد الكهربائيّ) لابدّ أنّه مورط معهم»، «لكنّ صاحب المقهى

(وأشار بإصبعه نحو «دحدوح») لم يوافق»[59].

ومنه اعتماد مؤشّرات الحوار كالنقطتين، والهلالين، وفصل خطاب الراوي عن خطاب الشخصيّات و عدم المداخلة بينهما. ومنه – كذلك – تبويب هذه النصوص الروائيّة وتقسيمها إلى أجزاء معنونة أو غير معنونة. والتمهيد لها بنصوص مقتبسة من مصادر متنوّعة، وتحديد هذه المصادر. وغير هذا وذاك ممّا يشمله الإخراج الطباعيّ وهيّئ لخدمة القارئ، وإراحته.

وممّا يدخل في هذا الإطار، المرويّ في هذه النصوص الروائيّة بما يشتمل عليه من حبكة، وشخصيّات. ففي هذه الروايات – على الأقلّ في رواية التبر و وقائع المدينة الغريبة – حرص على احترام مبدأ الحبكة. فالأحداث في أغلب الأحيان ترتبط فيما بينها ترابطاً منطقياً سببياً وفق مبدأ صارم. تبدأ بداية عاديّة ثمّ تتأزّم فيما بعد إلى أن تصل إلى الذروة وتتدرّج بعدها إلى الوضعيّة النهائيّة. فقد كان لرغبة أوخيّد (في رواية التبر) في أن يذيع صيت مهريّة في الصحراء أن تترتّب عليها الأحداث جميعها في هذه الرواية بدءا بغزوات أوخيّد مع مهريّة هذا، وصولاً إلى وقوع الأبلق في غرام بعض النوق والقبض عليه وصاحبه ثمّ تزويج الأبلق نوق قبيلة مجاورة وإصابته بالجرح وبحث أوخيّد عن دواء له، و إلى موت أوخيّد، والأحداث تترابط فيما بينها ترابط السبب بالنتيجة. وقريباً منها كانت رواية وقائع المدينة الغريبة. فحدث التصاق صالح بإسمنت المقهى انبنى عليه أغلب أحداث هذه الرواية وصولاً إلى موت هذه الشخصيّة وانتهاء شتل ونويويرة.

ثمّ إنّ التزام هذه الروايات بمبدأ البطولة يرسّخ سمة الوضوح ويدعّمها. يضاف إلى هذا أنّ الشخصيّات في هذه الروايات شخصيّات واضحة المعالم والهويّة بدءاً من الأسماء التي أسندت إليها. فهي أسماء واضحة، لا تتغيّر ولا يصيبها اللّبس، ولا تتداخل مع غيرها من الأسماء أو تتقارب معها من حيث المعنى أو الاشتقاق اللّفظيّ. ظاهرها يتطابق مع باطنها، فهي أسماء تحمل في حدّ ذاتها برامج سرديّة واضحة. فصالح في رواية وقائع المدينة الغريبة شخصيّة صالحة. يمتهن الغناء الدينيّ، ويجيد الابتهالات والذكر، كان يغنّي للطلبة والعمّال. ثمّ إنّه يأبى الفواحش وما تأباه الأخلاق (رفض أن يأتي زوجته ... على عادة ما تفعله البغايا). ودرويش في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى أسندت إليه أعمال خارقة فهو الذي يأكل الأشرطة، ويجعل من رجليه حطباً أو موقداً توضع عليها القدور ويطبخ عليها الطعام. أو أوخيّد في رواية التبر. فإن كان مرجع لفظه إلى غير اللّغة العربيّة، فإنّ له من الاشتقاق ما يقرّبه من معنى الأخ أو الأخيْ. وهو ما كانه في علاقته بالمهريّ إذ حرص حرصاً لا مثيل له على إنقاذه من المرض، وفعل من أجله

المستحيل حتّى أنّه قدّم حياته دفاعاً عنه ومات في سبيله ميتة شقيّة.

كما أنّ أفعال هذه الشخصيّات في هذه الرواية أفعال واضحة مميّزة من بعضها بعض وكذا صفاتها إن وجدت. يضاف إلى ما تقدّم أنّ أغلب هذه الشخصيّات له عمقه النفسيّ والاجتماعيّ. فالراوي في رواية وقائع المدينة الغريبة اسمه نذير الحالمي أستاذ تاريخ قدّم استقالته، يكتب القصة، يؤلف الرواية وكتب التاريخ، عاش صباه دون أمّ، ومات أبوه وقد صار يافعاً، لم تحتمل حماقاته سوى جدّته لكنّها سرعان ما رحلت. بعدها تسلّم نصيبه من الإرث أنقذه من رحمة أقاربه و شجّعه على الاستقالة من العمل[60]. وصالح في الرواية نفسها فنّان يقتات بفنّه. لم يصب في صغره قبل حادثة المقهى. لا يؤمن بالخوارق. تعوّد زيارة المقهى فهو أحد حرفائه المحترمين. استطاع أن يجمع ثروته من مهنته[61]. وأوخيّد في رواية التبر ينحدر من سلالة عائلة عريقة في الصحراء. لها تاريخها في مقاومة المستعمر ولها نفوذها وسط النجوع الأخرى. وحتى الجمل في هذه الرواية لم يكن شخصيّة مسطّحة. إذ إنّه هو الآخر ينتمي إلى سلالة نوق عزيز وجودها في الصحراء. أهداه زعيم قبيلة تامغانسن لأوخيد وهو مهريّ صغير. فكبر معه وعلّمه الرقص واتّخذه رفيقاً في غزواته العاطفيّة.

وفي الإجمال فإنّ الشخصيّة في هذه النصوص الروائيّة عامل يسهّل مقروئيّتها وييسّرها. ولم تكن لتمثّل فيها عائقا يسهم في تأخّر القراءة عن أن تجاري الحكاية ونسقها في هذه الروايات شأن ما هو معتمد في الرواية الجديدة حيث تسطح الشخصيّات فيها وتتشابه مع غيرها في الفعل والصفات، وتفرغ من عمقها الاجتماعيّ وتتساوى مع غيرها في الحضور في الحكاية فينتفي بذلك اعتماد مبدأ البطولة منها .

ونظفر بالوضوح – كذلك – في العلاقة بين الراوي والمرويّ له في هذه الروايات انطلاقاً من البناء الزمنيّ فيها. فهو زمن خطيّ، يخلو من البعثرة وتغيب عنه التشظيّة والتقطيع. يبدأ من نقطة ما و تتواتر الأحداث بعدها حتى تبلغ النهاية، ولاسيما في روايتي التبر ووقائع المدينة الغريبة، فقلّما أن انكسر خطّ سير الزمن في هذه الروايات. وإذا ما وجد فيها بعض من الاستباقات أو الاسترجاعات، فهو موظّف لتوضيح ماهية الشخصيّات وبناء خلفيّات تمكّن القارئ من فهم أعمق وأشمل[62]. أو لشدّه إلى متابعة الحكاية، وتشويقه لقراءتها.

وباستثناء رواية الدراويش يعودون إلى المنفى التي سطّحت بعضاً من شخصيّاتها مثل شخصيّة درويش و بالغت في تقسيم الحكاية وتجزئتها وداخلت فيما بينها وبين النصوص المصاحبة، فإنّ الرواة في هذه الروايات يروون حكاياتهم وفي أذهانهم مرويّون لهم في الدرجة

الصفر. لذلك نجدهم دائما حريصين على التوضيح والتفسير، وتمكين المرويّ له من الإمساك بخيوط الحكاية ومتابعتها ما أمكن. وإذا كان في هذه الروايات غموض فمأتاه ليس من انعدام الحبكة أو عدم الاهتمام بالحكايات وتسطيح الشخصيّات و تشظية الزمن والمبالغة في اللعب به، وإنّما مأتاه من طبيعة التشخيص ذاتها. إذ إنّ الاهتمام بالشاذّ، والغريب، والعجيب، من شأنه أن يصدم القارئ، ويغيّب عنه ظلال الواقع والحقيقة المطلقة، ويعدمه اليقين.

الخاتمــــة:

نخلص من دراسة الراوي في الرواية العجائبيّة العربيّة إلى نقاط نجملها فيما يلي:

- يمكن للراوي في الرواية العجائبيّة العربيّة أن يكون راوياً خارجياً، كما يمكن له أن يكون راوياً داخلياً وفق ما تقرّه النظريّة السرديّة. إلاّ أنّ هذا النوع من الروايات يميل إلى تغليب الراوي الخارجيّ غير المشارك في الحكاية التي يرويها. وإذا ما تمّ للراوي أن يكون شخصيّة تروي حكايتها أو تروي حكاية هي طرف فيها، فغالباً ما تكون شخصيّة منتمية إلى عالم ما فوق الطبيعة.
- يكون التبئير في هذه الرواية تبئيراً صفراً أو تبئيراً داخلياً يؤول إلى تبئير صفر. فنمط الإدراك الذي يحكم عوالم الحكاية في هذه الرواية إدراك كلّي شموليّ يجانبه الحياد. وأمّا التبئير الخارجيّ في هذه الرواية فيكاد ينعدم منها. ذلك أنّ هذه الرواية تستند في بناء عوالمها المرويّة إلى تشخيص الشاذّ والغريب ذلك الذي حفل به الموروث السرديّ العربيّ المكتوب منه و الشفوي، أمّا اهتمامها بالفانتازيّ (Le fantastique) كما يُعرّفه تودوروف[63]، و الذي يمكن القول عنه إنّه وليد المجتمعات الصناعيّة الحديثة، فنادر جدّا وجوده في هذه الروايات، لذلك غاب عنها التبئير الخارجيّ الذي يكتفي فيه الرّاوي برصد الموضوع المبأّر من الخارج مكتفياً فيه بما يدركه عبر حواسّه الخارجيّة.
- غالباً ما يحكم العلاقة بين الراوي والمرويّ له في هذه الروايات الوضوح والشفافيّة. وإذا كان ثمّة غموض فيها، فإنّما مردّه في أكثر الأحيان إلى طبيعة التشخيص المعتمد في هذه الرواية والذي يكون بالضرورة مفارقاً للواقع وقائماً على ما هو شاذّ أو غريب أو خارق من شأنه أن يصدم أفق انتظار القارئ أو المرويّ له.

الهوامش

(1) انظر

– Bal, Maike : Narration et focalisation.in .Poétique.n: 29. 1977. P. 115.

- Wlfgang,Kayser : Qui raconte le roman. in. Poétique du récit. Seuil. Paris. 1977. P 71.

- Wayne, Booth: Distance et point de vue. Essai de classification. in. Poétique du récit. Seuil. Paris.1977. P 93-94.

(2) وفـق مـا يـسـمـى بـالـتـشـخـيـص الـذاتـي .Auto-représentation

- Jouvet,Vincent: L'effet personnage dans le roman. P U F. Paris.1992. P. 60.

(3) للتوسع انظر:

- Todorov ,T: Introduction à la littérature fantastique, Seuil. Paris. 1970.

(4) والطبعات المعتمدة هي:

– التبر: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. دار الآفاق الجديدة. المغرب. ط 2. 1992.

– الدراويش يعودون إلى المنفى. دار سحر للنشر. تونس. ط 2. 1998.

– وقائع المدينة الغريبة. صفاقس. تونس. 2000.

(5) تحدّد وضعيّة الراوي في النصّ السرديّ بموقعه في المستوى السرديّ وفي الآن ذاته بموقعه في علاقته بالحكاية التي يرويها. انظر:

Genette, Gérard: figures 111 . Seuil. Paris. 1972. P255.

(6) التبر: 154.

(7) مص. ن 32.

(8) الدراويش يعودون إلى المنفى: 7.

(9) مص. ن. 19.

(10) وقائع المدينة الغريبة: 5.

(11) انظر: مص.ن. 54 وما بعدها.

12) Genette, Gérard: Op. Cit. P. 227.

(13) انظر مثلا الرواية: 86.

(14) التبر: 99.

(15) مص. ن. 158.

(16) انظر الرواية: 156، 163، 166، 197.

(17) انظر :

Wayne , Booth: Op. Cit. P. 87.

Todorov, T: Les catégories du récit littéraire.in. L'analyse structurale du récit. Seuil. Paris. 1981. P. 147.

18) Genette, Gérard : Op. Cit. P. 20.

Bal, Maike: Op.Cit. P. 116, 117.

(19) انظر الرواية: 11، 37، 44.

(20) انظر: مص. ن. 14، 15، 16، 17، 18، 20، 29، 30، 34، 37، 46، 53، 57، 70، 76، 78، 124، 126، ....

(21) انظر: مص. ن. 13، 14، 17، 18، 30، 47، 68، 75، 122.

(22) مص. ن.30 وانظر منه: 30، 93.

(23) مص. ن. 89.

(24) مص. ن . ص. ن.

(25) انظر مص.ن. 30، 33، 45، 77، 127، ...

(26) انظر مص. ن. 95.

(27) انظر مص. ن 17، 60، 73، 105، 121,

(28) انظر مص.ن. 62، 69، 132.

(29) انظر مص. ن. 104.

(30) الرواية 29 وانظر منها: 32، 124.

(31) مص. ن. 70.

(32) مص. ن. 89.

(33) مص. ن 30، 42.

(34) انظر مص.ن .13، 16، 17، 21، 32، 38، 67، 104، 120.

(35) انظر مثلا مص. ن. 91.

(36) انظر مص. ن. 11، 12، 23، 29، 52، 57، 66، 80، 120.

(37) مص.ن 38. وانظر منه: 48، 50، 94، 97، 112، 117، 121، 137.

(38) مص.ن. 43. وانظر منه : 44، 46، 78، 87، 113، 117، 118، 136.

(39) مص. ن. 24.

(40) مص. ن. 123.

(41) انظر الدراويش يعودون إلى المنفى على التوالي: 7، 12، 14.

(42) مص. ن. 14.

(43) انظر من الرواية القسم المعنون بـ «قبل البداية».

(44) مص. ن. 25,

(45) انظر مص. ن. 75.

(46) انظر مص. ن. 52.

(47) وقائع المدينة الغريبة: 12.

(48) مص.ن. 88. والذي يدلّ على تعاطفه معها - كذلك - أنّ المؤلّف أهدى روايته هذه إلى هاتين الشخصيّتين: شتل وزمبيطة. وهذا ما صدّر به هذه الرواية.

(49) مص.ن. 142.

(50) انظر من الرواية المواضع التالية على التوالي: 152، 42، 47.

(51) مص. ن. 5، 10.

(52) مص. ن. 24، 104.

(53) مص. ن. 20، 198.

(54) مص. ن.9، 138.

(55) من مثل قوله: «لابد»، «لا شك»، «في الحقيقة»، ومن قبيل بعض من الصيغ الدالّة على التأكيد, أبرزها: (قد + الفعل الماضي) إذ لا تكاد صفحة تخلو منها هذا إذا لم تكرّر فيها مرّتين. انظر الرواية: 46، 48، 51، 61، 86، 87، 92، 93.

(56) مص. ن.5، 88.

(57) الرواية: 8، 15.

(58) الدراويش يعودون إلى المنفى: 8، 9.

(59) وقائع المدينة الغريبة: 14، 44.

(60) انظر الرواية: 22، 23، 189، 190.

(61) انظر مص. ن. 21، 22، 23.

(62) انظر مثلا: التبر: 12، 16وقائع المدينة الغريبة: 24.

(63) يضع تودوروف جملة من الشروط لهذا النوع من التشخيص الفانتاستيكيّ الخالص. منها: - الانتماء إلى الواقع اليوميّ - و تردّد القارئ و/ أو الشخصيّة - وانعدام الحكم اليقينيّ على انتماء هذه الشخصيّة. - ورفض التأويل الشعريّ أو المجازيّ - وإثارة الخوف. انظر:

Todorov ,T: Introduction à la littérature fantastique. P. 37, 38.

* * *

نص المرأة وعنفوان الكتابة

ابن السايح الأخضر

نص المرأة وفعل الكتابة، وإرادة الذات وتوقعات القارئ وقلق التأليف بين المتناقضات... تلك هي أسئلة البحث في نص المرأة لمعرفة التقنيات الموظفة في إنجاز الخطاب الروائي النسوي والمكونات التي ترسم أفق المتخيّل أثناء فعل الكتابة. الذي يعتبر بحق فعل الكيان ومغامرة الوجود.

هاجس الكتابة عند المرأة ,والعلاقة المتوتّرة بين الذات والآخر، ولعبة الجسد واللغة الإحالية. أو ما يتعلّق بمستوى التعبير الروائي النسوي بأسئلته عن الذات والآخر والمصير وفق مسارات الحكي المعتمدة على الترميز المستند على قواعد التخييل القائمة على مبدأ التحوّل خلف الإشارات والرموز وتأويلاتها حيث نلمس عبق السرد القديم والسرد الجديد المختلف باختلاف العلوم والمعارف وباختلاف دور المرأة الكاتبة التي أصبحت فاعلة ومؤثّرة في استنطاق المكبوت وتحريك السّاكن واللعب على الفضاء اللغوي المستمد من الجسد المؤنث .

هذا التحوّل الأنثوي الفاعل في صياغة الذات والواقع أعاد تشكيل الواقع في سيّاق نصّي مفارق جمع بين المتناقضات والمؤتلفات... هذا النص الذي حمّل بأصداء دلالية إضافية هو نص المرأة حيث الولع والمتعة والعذاب...

يعتبر القرن العشرين وما تلاه فضاء عصري جديد يتّسم بمظاهر الحداثة والتحوّل والتّغيير ولم يعد ذلك العصر التقليدي العتيق الذي يتّسم بالثبات والمراوحة نظرا لتلك الترسّبات التي تحجّرت في ذهنية الإنسان العربي ونظرته الأحادية المنغلقة... ذلك العصر قد ولّى وحلّ محلّه العصر الجديد الذي يشكّل إفرازا جديدا ومتناسلا للتحوّلات المتسارعة في المكان والزمان والإنسان، ومن ثمّ المجتمع في نظامه وثقافته وحركته وسكونه وقضاياه الفكرية والسياسية والإيديولوجية.

وإذا كان الشّعر هو ديوان العرب في وقت مضى فإن الرواية هي ديوان العرب في الوقت الراهن لما تتمتّع به من قدرة على الإلمام بالمجتمع ومواكبة مستجدّات العصر، فالرواية هي الأكثر قدرة على تحرّي رؤى العالم وآفاقه، وتقدّم تصوراً أشبه بالمعالجة وفق خطّة فنيّة تمثّل قمّة العملية الإبداعية.

ولا يتوفر ذلك إلا بالمرجعية التي يستمدّ منها القاص مادّته الحكائية، ويوظّف خلفيته التاريخية لتغذية السرد وتحريكه، كما يمثّل الواقع مرتعاً خصباً للالتقاط وصياغة المشهد الروائي.

فالرواية أصبحت ذات حضور أقوى مما كانت عليه، خاصة بعد ما دخل العنصر النسوي في مجالي القصة والرواية وثبت حضوره الفعلي كذات فاعلة في الخطاب الروائي وليس مجرّد موضوعا منظوراً إليه.

ومن هنا كان البحث حول «الكتابة النسوية» التي ساهمت بشكل أو بآخر في تنوّع وتطوّر التيمات والمتون الحكائية، كما ساهمت في كشف الغطاء عن المناطق الخفيّة المعتّمة، ونبشت في تلك الأخاديد السرّية للوقائع والأشياء، وأظهرت للواجهة تلك الدهاليز المسكوت عنها وللامفكر فيها.

فالرواية النسوية أزالت الهيمنة الذكورية وخرجت عن دائرة الشيئيّة والاستهلاكيّة لتفرض كيانها ووجودها ككائن مستقل بمنظورها ورؤيتها وزاوية التقاطها واهتمامها كلها عناصر حاضرة في السرد النسوي.

هذا الصوت الذي كسّر زمن الصمت واندمج في عالم الكتابة مفجّراً تلك المناطق المطمورة في الذاكرة لما يحمله من رؤية خاصّة جعل إبداعها متميّزاً محتضناً لاستعمالات فنيّة جديدة... ومن هنا كان البحث قائما على المرتكزات التالية... آليات البناء في الرواية النسوية، والبحث عن تلك التقنيات التشكيليّة التي تستعملها المرأة في بناء الرواية، وطبيعة موقع الذات في الحكاية، وبؤرة تفجير الأسئلة المضمرة ثم البحث عن التنوّع والخصوصية التي نلمسها في النص ولا شيء غير النص، كتجسيدها للعوالم التخييليّة وموقعها كذات فاعلة ومنتجة للخطاب تكتب جسدها قبل أن

تكتب ذاتها، ويبقى البحث حفر ونبش في تلك الأسئلة الممكنة التي تستفزّ النص وتجعله حيّز تفجّرات وملتقى مسارات وأنهار جوفية من الدلالات، وتبقى حركية المعرفة تساؤل وتجاوز وكشف وتثوير...

وتبقى فكرة البحث في سؤال الكتابة عند المرأة من خلال الرواية كعمل تطبيقي يحكّم النصوص ويصغي لأدق جزئياتها. وقد شجّعنا في ذلك وفرة إنتاج المرأة العربية الروائي، فكان لزاماً أن نتوقّف عند مسار السرد النّسائي العربي بغية الإجابة عن أسئلة يفرضها السؤال الإبداعي الذي تشتغل عليه الدراسة «الكتابة النسائية والنص الإبداعي» من خلال الإصغاء لصوت المرأة وآليات بنائها للرواية إقراراً بالاختلاف والخصوصيّة الذي لا نجده إلا في عالم المرأة الداخلي الذي لا يعرفه سواها... ومن يحسن الإصغاء لنص المرأة يلمس سراديب النص الأنثوي ووعيها الخاص في مواجهة الآخر انطلاقاً من عالمها الحميمي القريب منها.

ولا يخفى على أحد أن الإبداع والكتابة تولّد الحياة من ظلمة الفقد والغياب، والرواية تحقّق للمرأة المبدعة شيئاً من تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة، بينما الرجل لا يرى المرأة فكراً واعياً بل يراها جسداً نامياً وهذا ما تؤكّده جلّ الأعمال الإبداعية الذكورية الذي فرض على المرأة الاختفاء وراء جدار الذات وما كرّسه التراث في التنقيص من شأن المرأة وتغييبها وراء حجب كثيفة مطلقا العنان للفحولة تتكلّم بلسان المرأة بل حولتها إلى سلعة قابلة للاستهلاك أو رمز من الرموز، ومن هنا كان النص الذي تمارسه الأنثى في علاقة مستمرّة بين ثنائيات مختلفة ومؤتلفة كالحاضر والغائب... الموت والحياة... العدم والوجود... وقد انعكس في أغلب المتون السردية النسوية حيث نجد المرأة في السرد تشغل موقع الفاعل لا موقع المفعول، هذه الذات الفاعلة التي نلمس فيها الخلاص والانطلاق والتحرّر من الكبت وسجن الظلّ والظّلام، وتنطلق المبدعة كمارد خرج للتوّ من قمقمه لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها مهما كانت تفاهتها من خلال اللّغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي متحدّية تقاليد المجتمع من خلال تمرّدها على تقاليد الكتابة، حيث يتداخل ويتمرأى دور المبدعة في متنها الحكائي الذي يبدأ من أدقّ الانشطارات الذاتية في علاقة الذات بالذات وصولاً إلى الآخر المختلف، حيث يلعب التخييل فيها عامل الثّقل والقوّة ,كما تمثّل التحلية الجنسية عن طريق الرمز والإيحاء البؤرة المركزية في الرواية حيث التنوّع والإثارة.

فالمرأة تكتب بجسدها قبل أن تنقل جسدها على الورق حيث يعكس الجسد براعة رسمها وبراعة اختيارها قبل المباشرة برسم متن سردها الروائي وما يحمله من تساؤلات وإحالات إلى الواقع والتاريخ.

وإذا كـان بـنـاء الـذات جـسـداً وروحـاً بواسطة الصورة وأفعال التصوير، فإن المرأة أحسنت المحافظة على تلك المسافة بين الذات والجسد.. الظاهر والباطن... وما يصحبه من تحوّل وتغيّر وإبدال مشيرة إلى القرائن المصاحبة لطقوس الخفاء والتجلّي مازجة بين الرغبة والرهبة والدهشة... وكيف لا والمرأة فيض من العواطف والمشاعر والأحاسيس أهّلها تكوينها البيولوجي المختلف عن الرجل وعاطفة الأمومة المفعمة بالحبّ والرغبة والعشق.

وإذا كان جسد المرأة هويّة علامات يحمل من العتبات ما يسمح ببناء التأويل.

فالمرأة حين تكتب بجسدها فهي تفرغ ما يحمله هذا الجسد ظاهراً وباطناً، فكتابة المرأة هي كتابة المحو بالمعنى الصحيح لتتجسّد عبر النص صورة حية نابضة بالحياة.

فكتابة المحو عند المرأة مصاحبة للذّة التشكيل ومتعة الابتهاج، حيث تقول أنا هنا... أنا موجودة.

فالكتابة عند المرأة هي استجابة لنداء الحضور الذي يشخّص بين الجسد وظلّه عبر نص المرأة الذي يبقى شغله الشاغل وصورته النموذجية المفضّلة رفع الجسد من الحس إلى التجريد والانتقال به من عالم الأسرار إلى عالم الأنوار، وقد يبقى الاتصال والانفصال بين الجسد والذات قطب الرواية ومضخّتها الحرارية التي لا تنضب.

وقد أدرك الوعي النسائي في الرواية العربية أن فلسفة الحياة لا تنبثق إلا من خلال الحبّ والعشق والموت لتبدأ الحياة ولذا تتمفصل العلاقات المضمونية في الرواية النسوية عموما بين تلك الثنائيات التي سبق ذكرها ...بين قطبي الموت والحياة مثلاً...، الدال الحاضر الذي يرمز إلى المدلول الغائب...، وقد تأخذ الكلمة قيمتها من الإيحاء الذي يسمح بتعدّد المعنى انطلاقاً من نفس الكلمة، وقد أثبتت المرأة المبدعة قدرتها على استعمال الرموز المشعّة في النص المتعدّدة التأويل عبر آلية التحرك الرمزي بين المفهوم العام للنص والوعي الداخلي المطروح «الرؤية».

وإذا كانت المرأة المبدعة قد أحسنت في وعيها الكتابي بين الحياة والموت، الحضور والغياب فقد أحسنت أيضاً في ثنائية الجسد والروح، فرسمها للجسد وتحميله بتلك العلامات والإشارات المضيئة التي تسمح بالنفاذ إلى الروح الداخلية تجعل نص المرأة جسدا مزوّدا بالإضاءة الكاشفة للنفاذ إلى دواخل الشخصيات، هذا الرحيل داخل الذات تحسنه المرأة حيث تجبر ذاكرتها على طرح مخزونها، وهذا ما يعرف عند النقاد باسم التداعي الذي يغلب على دلالة الخطاب النسوي وسياقه، فيجعل حركة السرد ضمن الحركة الدائرية من الذات إلى الذات ومن الخارج إلى حميمية الداخل، وقد تهاجر بنا نحو الغياب هذه الحركة الدائرية تلغي الزمان والمكان،

فتبدو حركية الرواية ضمن زمن سيكولوجي خاص، يعطي للغة قوّة تعبيريّة ومضامين مشحونة كما أن الاتصال والانفصال بين الواقعي والمتخيّل يدفع بحركية السرد على ممارسة سطوتها وقوتها.

قد يتبادر في ذهن السائل أن التّداعي والاعتماد على الذاكرة يوجد في الرواية الذكورية أيضا وهذه حقيقة لا جدال فيها لكن ما أثبتناه من خلال النصوص الروائية النسوية خاصة المغاربية منها يثبت أن البوح والانغلاق على الذات ظاهرة جلية في الرواية النسوية التي تحسن الإصغاء للجسد والذات وتحمل رؤية للخارج من خلال الداخل في استيهامات الذات وبنوآتها في الحلم واليقظة وتبقى عملية السّرد نوازع ورغبات وهواجس تجعل نص المرأة مفتوحا على الداخل في شبه دوائر حلزونية معتمدة على طاقة الذات التخييليّة يؤطّرها الجسد في بناء وتوطيد الجسور العبورية بين الداخل والخارج.

انفتاح النص على الداخل يعتبر المخرج الوحيد للمرأة التي تسكن جسدها في حركة شبه مغلقة. ويبقى الممرّ الوحيد هو العبور من الجسد إلى الذات ومن الذات إلى العالم.

هذا الانفتاح الداخلي يحرّر المرأة من الرقابة ويفتح العنان لمكبوتاتها بعيداً عن المخاوف والأوهام والكوابيس وتبقى حركية السرد بين التداعي والتذكر والبوح الذاتي.

هذا السرد المفتوح نحو الداخل يمنح فاعلية للأنثى أكثر ويجعلها قادرة على الاختراق والتجاوز والكشف والإضاءة للكثير من الجوانب المضمرة المعتّمة.

ففي رواية – زهور كرام / قلادة قرنفل – تنفتح الساردة على الداخل المغلق... تحفر في النفس البشرية .. تقاوم جبّة العمّة... تعمل على التغيير والتجاوز[1].

هذه الرواية كغيرها من الروايات النسوية الأخرى في مناطقه مختلفة نذكر على سبيل المثال «رواية ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي حيث الاعتماد على الذاكرة والانغلاق على النفس هو مفتاحها في العملية السردية، حيث تحضر المرأة بوصفها صوتاً رئيسياً وصوتاً بطوليا في الرواية النسوية تعمل على الاختراق والتجاوز متمرّدة على الكثير من القيود الاجتماعية.

فالانفتاح على الداخل يحرك عملية السرد ضمن الخطيّة الأفقية التي تكون أقرب إلى الحوار المونولوجي الذاتي الذي يترصّد أصداء اللوعة الدفينة في أعماق الكاتبة، فتشكّل نواة دلالية تنشطر على ذاتها لتنبت في النص وتتوزع في نسيج بنائه وتتوالد في خلاياه مكوّنة مجموعة من المتتاليات السردية المتناسلة، هذا التحوّل هو المفصل الحركي التوليدي في السرد النسائي.

«فالأصل في الحياة هو الحركة المنبثقة من دور الطبيعة ذات التحوّل الأبدي»[2].

وإذا ما تأملنا كتابة المرأة تتجلّى معمارية النص الذي يهيمن عليه الحوار الداخلي، نلمس انشطار الذات المتكلّمة إلى ذاتين، ذات محدّدة وفق شروط الهوية وما هو متعارف عليه، وذات متكلّمة تخوض مشروع التغيير من خلال أسلوب التداعيات واستحضار صور الماضي/الذاكرة «حين يصاب القارئ بالملل والانغلاق في لغة الهذيان والزمن الدائري»[3].

وحتى تكسر المرأة هذه الرتابة تتناوب الأدوار من الذات إلى العين إلى الصوت، وتتقدم أعضاء الجسد الأكثر سحراً وترميزاً ودلالة لملاحقة الدلالات الهاربة أو المغيّبة بشيء من التلميح والتصريح مشكّلة دلالات نصية تحمل امتدادات نورانية لدفع السرد وتجديد قوّته الدافعة بشيء من الإغراء والإثارة، ولا عجب في ذلك فالمرأة بفطرتها وسجيتها تحسن سحر الهروب والملاحقة الظهور والتخفّي مستخدمة أقنعة كثيرة شفافّة هذه الأقنعة تساعد في تعددية لغة النسيج السردي الذي يلمّح أكثر مما يصرّح بشيء من المراوغة تحسنها المرأة المبدعة و«تبقى المرأة أهم حافز للكتابة السردية المتولّدة من جسدها على وجه الخصوص، وما يفضي إليه هذا الجسد من شبق وجمال وشر ورمز»[4].

ولو تأملنا بعض الروايات النسوية المعاصرة نذكر على سبيل المثال «تاء الخجل» لفضيلة فاروق وهي روائية جزائرية ناشئة.

هذا العنوان يعبر عن متن الرواية المرتبط بالقهر والظلم والتعسف،تعالج فيها الكاتبة صوت المرأة المختنق.

تاء الخجل تعبر عنها الكتابة في بداية متنها «منذ العائلة... منذ المدرسة ... منذ التقاليد ... منذ الإرهاب كل شيء عنهن تاء للخجل»[5].

ستوقفنا هذه التاء، تاء المؤنث في اللغة العربية تحتلّ الدرجة السفلى أو الدرجة الثانية بعد المذكّر المتعالي، ولو عدنا إلى ضمائر اللغة... أنا... أنت... أنت.

نجد ضمير المتكلم «أنا» بألف مدّ طويلة يعانق السماء ويحمل من السموّ والرفعة والتبجيل ما يجعله واقفاً فوق الجميع، وكيف لا وهو مصدر الخطاب والزعامة... ثم يأتي في المرتبة الثانية المخاطب المذكر أنت وهو أقل درجة من ضمير المتكلم «أنا» بصفته مصدر الصوت ومصدر الأنظار ومصدر الأوامر ثم بدرجة تراتبية أقل يأتي ضمير المؤنث «أنتِ» مع خفضه أي مع نزوله والتصغير من شأنه صحبة حروف مكتومة خانقة للأنفاس[6].

فحتّى اللغة قلّلت من قيمة المرأة ومن قدرتها ووزنها وألجمتها على التجوال في تفاصيل الكلمة ودقائقها بينما أتيح للمذكر مجال التحرّك بشيء من الحرية الممكنة التي

تؤهّله للهيمنة والسيادة وهذا ما يذكرنا بما قالته «الروائية» أحلام مستغانمي في مثل هذا المعنى «أنثى عباءتها كلمات لا تصل حتى إلى ركبتي الأسئلة»...

لكن الشيء الذي نحن بصدد دراسته هو تحرّك الأنثى الساردة من خلال فاعلية الجسد الذي يزوّد حركية السرد نحو الاندفاع والحركة مع كثير من المواربة الرامية إلى التغطية والكشف أو الموقع الذي يستحسن الوسط بين التستّر والعري «فالعري الأنثوي على سبيل المثال معطى طبيعي معروف لدى أيّة أنثى ولكن النظر إليه من خلال قناع لغوي أو قناع واقعي كالثوب الشاف مثلاً، يحوله إلى مركّب ثقافي تتدخّل فيه الفعالية الإنسانية»[7].

وإذا كانت المرأة تستخدم الثوب الشاف في عملية السرد فهي تمارس العري بشيء من الضبابية مبرزة مفاتن الجسد قصد إغراء الآخر وإثارته وتحقيق لذّة الاختراق والالتحام بالآخر المذكر.

العري في إطار القناع الذي يراد به الكشف أكثر من الحجب والتستر هو الذي تريده المرأة وتسعى إليه بكل طاقتها اللغوية لتعبّر عن عنفوان رغبتها الدفينة بكثير من المجاز وكثير من الأقنعة.

وهذه ظاهرة نجدها في الرواية النسوية بكثرة نذكر على سبيل المثال لا الحصر مقطع سردي لأحلام مستغانمي تقول فيه «... هو يعرف كيف يلامس أنثى تماماً كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه، يحتضنني من الخلف كما يحتضن جملة هاربة، بشيء من الكسل الكاذب فأبقى متّكئة على الجدار حيث استدرجني منذ البدء ،وقد خدّرتني زوبعة اللذّة، دون أن أسأل نفسي، ماذا تراه فاعلا بي؟ أم تراه يلغي لغتي؟».

ما نلاحظه جملاً مكثّفة ومشحونة تمثّل الرغبة بؤرتها الساخنة حيث تلتقط الساردة النوابض الخفيّة في جسد المرأة التي تمثل علامة دالّة تحمل شحنة خاصّة منتقاة من صميم عالم المرأة الجنسي بدليل أن النص يتنفّس هواء هذا الجسد وحرارته ويستعيد أصداء تلك الحرارة من خلال الحفر في تضاريس الجسد والروح واستشفاف الألم الإنساني العميق داخل طمي الجسد وإدراك العين النسائية له[*]. فالسرد يحسن الإثارة وينوعها حتى في أبسط الأشياء وإذا كانت الكتابة النسوية ترّغب في استخدام الأقنعة المتراكمة فإنها أيضاً ترغّب في المكشوف العاري.

«فالثوب – الكلمة موجود من أجل أن يشف و ليس من أجل أن يغّطي ، الشاق أو الثوب الشاف في هذه الحالة تعرية أكثر إثارة من العري الطبيعي»[8] فلذة النص هي شعلة تّتقد في جسد الأنثى تجسّده عبر الكتابة حين تنفلت الكلمة من مدلولها المتعارف عليه لتعانق عشقها للفعل الشعري الذي يحّول الدوال إلى

مدلولات واسعة الإيحاء حيث تكسر المرأة المبدعة ثوابت الضوابط الوضعية للكلمة وتجعلها تسبح بالاحتمال والتعدّد.

وإذا ما بحثنا عن علاقة المرأة بالكتابة وتفاعلها مع الحكاية حتى تلد رواية فور كتابتها.

- المرأة تحبل بالحكاية تحتضنها تحملها في أحشائها مضغة فعلقة حتى تكتمل وتنضج لتلد رواية عبر الكتابة.... الحكاية كما هو معروف عند الباحثين والنقاد تسير وفق خطّ تتابعي مستقيم بينما الرواية تتلاعب بالزمان والمكان , وفي العادة تبدأ من حيث انتهت الحكاية وهنا يحدث التماسك النصّي على مستوى السيّاق بين اللحظة الآنية وقت كتابة الرواية وبين الماضي ماضي الحكاية.

إحكام السيطرة على هذه العلاقة يمثّل عاملا تقنيا بنائيا في نجاح الرواية أو فشلها.

- هذا ما نحاول البحث عنه في مجال الرواية النسوية التي تحبّذ الحكايات المتناسلة من بعضها البعض و تجتمع في بؤرة مركزية تمثل مدار الرواية.

- المرأة حين تمتزج بالكتابة تتفاعل معها جسدا وروحاً ودماً، وتعني بالضرورة إفراغ الجسد ظاهراً وباطناً على الورق.

وإذا كانت المرأة تعتني بجسدها، فهي أيضاً تعتني بتشكيل نصّها الإبداعي.

يحضرني هنا مقطع سردي لكاتبة روائية مغربية تسمى «زهور كرام» تحكي عن تفاعلها ومخاضها مع الكتابة تقول فيه:

.... أخرجت أوراقاً بيضاء من درج المكتب، وهممت بالكتابة، تركت نفسي مسترسلة مع الورق... لم أرفع عيني لم أنتبه إلى زملائي الذين يدخلون ويخرجون دون أن أردّ عليهم التحيّة، منكبّة أنا في التهام الحروف، أجمعها أرتّبها... أشكّلها جملاً صارخة... بي رغبة للإفراغ.... كأنّي أحمل أثقالاً... كأنّي أرفع أحجاراً.... كأنّي أتطهّر... أكتب ثم أكتب... عيني على يدي... يدي على الورق... والورق تحتلّه جمل أراها تشعّ... تبتسم... تحكي.... هم يدخلون ويخرجون وأنا منتشرة بين الحروف أعانقها... أيعقل أن يلد العشق كل هذه القوة...(9).

الكتابة عند المرأة المبدعة تمثّل رغبة جامحة في إفراغ المكبوت أو المسكوت عنه.

الكتابة جهد ومشقّة وألم كما هي مخاض وولادة إن لم نقل تفاعلاً ومضاجعة مع النص المكتوب إلى درجة الذوبان والانصهار.

فالنص النسوي كما يلاحظ مشحون بطاقة توتر عالية فيه خرق وتجاوز و انزياح لكثير من الرموز المستمدّة من الجسد.

هذا الجسد الذي ينفث بركانه و صواعقه وزلزاله على الورق فور الكتابة فتخرج جملاً

سردية تحمل من العلامات والدلالات والرموز الشيء الكثير.

وقد يتلاشى هذا الجسد عبر الكتابة ذرّات صغيرة مجزّأة يستطيع القارئ الحاذق للمته وإخراجه من تحت الرّماد شهابا مشتعلاً.

- نص المرأة كسّر جدار الصّمت بكلّ تأكيد و أثبت وجوده و فاعليته كطاقة مغيّبة ظهرت لتقف في وجه الهيمنة الذكورية ، بل جاءت لتحرير الذكورة من العوائق التي كبّلتها وكبّلته لا على أساس التجاوز والاختّراق بل التّعاون والتّفاهم والتنّوع والتكامل.

- صوت المرأة من خلال الرواية النسوية تمكّن من مساءلة العوالم الدفينة وتعريتها ومحاورتها وتجاوزها بلغة إبداعية طافحة بالشعرية وصلت إلى المناطق الغامضة و المظلمة في الذات الإنسانية عن طريق الحفر والنبش المستمر لاستخراج مكنون النفس حيث تنفجر طاقة الذات الداخلية مشعّة معرّية وفاضحة لّكل الزيف الخارجي .

- ما يلفت الانتباه في الكتابة النسوية هو تلك المحافل السردية المختلفة حكائياً والمؤتلفة دلالياً حيث نجد حكاية مركزية. تمثل بؤرة الروايات تتناسل منها حكايات فرعية أخرى تصبّ في مجرى واحد. وهذا ما يساهم في بناء الرواية على الصعيد الدلالي المشترك حيث تتداعى إلى المخيّلة عوالم قص متنّوعة بتنّوع الشخوص والأزمنة والأمكنة بدون أن تخرج عن مدار الرواية رغم تنوع التيمات والمتون الحكائية التي تجد مرتعاً خصباً في هذا التنوّع الذي يكسبها كثافة وقوّة ورمزيّة مستمدّة من وحي الأنوثة في نحتها وصياغتها للعلامات النصّية التي تضخّ الدم حاراً في أوردة الرواية وتجعلها حقيقة متميّزة ومختلفة.

- صياغة المشهد الروائي عند المرأة المبدعة يخضع لخصوصيتها النسوية و تكوينها البيولوجي المختلف حيث يغلب دفق الأحاسيس والمشاعر فتوظّف اللمس والشمّ والنّظر والإحساس والحلم في عالمها المتخيّل فنجد المرأة تعطي جل عنايتها السردية للتفاصيل الصغرى والجزئيات المهمّشة وتقترب من البوح والنجوى في تجديدها وتوليدها للأساليب والأنساق وفق لغة دافئة وموحية كما نجد سرد المرأة يسترّق العين والسمّع والحس لما يصدر من الجسد والوجدان وما هو مخزّن في الذاكرة واللاوعي فاتحة المجال للتخيّل والتأمّل والقول أداتها في ذلك الكلمة الرائعة و البسيطة والمبدعة كاشفة عن تضاريس وخبايا اللغة القريبة من تضاريس جسدها وجغرافيته، ومن هنا تتجسّد بلاغة القصّ كمؤشّر يلخّص تجربة المرأة مع السرد.

مرونة المرأة مع السرد يذهب بها صوب الاسترسال والكثافة الشعرية أحياناً حين تستسلم لغواية اللغة وسحرها فتنحت نصاً

قريباً من ذاتها ومن جسدها فنص المرأة يترك بصمته ووشمه على جسد الكتابة والقول ويضيف نكهة جديدة نلمس فيها رائحة الأنثى وجاذبيتها ومجال اهتمامها لا نجدها في الرواية الذكورية بدون شك.

- من خلال بناء الرواية ومعماريتها نلمس عمق الداخل مع التصعيد الأفقي الذي يجنح باتجاه الذاتية والعاطفية والخيال، كما نلمس القدرة على ترصّد الجوانب الجوّانبية الملغومة والمتوّترة بين الأنا والآخر، الهي والهو. أنت، أنتِ. كما نجد تيمة النص غارقة في تلك النوابض الخفية، عبر اقتصاد مكثّف للغة، وبرنامج سردي موزّع طولاً وعرضاً، ولغة قصصية مرهفة تحمل الكثير من الحوافز المثيرة و المغرية في تأسيس حبكتها الفنية وإيقاعها السردي.
- البؤرة الساخنة في الرواية النسوية ونواتها الحكائية والدلالية تنزل بثقلها على جسد الرواية مشخّصة دقّات القلب التي تمثّل دقّات الجسد فالنص ماسكة بأعنتّه، ويبقى السرد لأحوال طقس المرأة المبدعة داخلياً، بحيث يستمد المدّ والجزّر والتداخل والتقاطع، تتخلّلها وقفات أو محطّات سردية تسمح بجسّ أصداء الحكاية وشحن تلك العوالم الحكائية التي تؤطّر تلك النصوص.
- «إن عملية الكتابة في حد ذاتها لا تختلف بين الجنسين لكن الموضوعات وزوايا النظر والحساسيات تختلف، لذلك نجد الكتابة لدى الرجل تتأثر بخصوصيات غير خصوصيات المرأة، فإذا كانت الكتابة تتلون وتتأثر بعوامل تكوّن الشخصية الفردية و الجماعية فإن من نتائجها أن تكون كتابة المرأة مختلفة عن كتابة الرجل في هذه التكوينات الخاصة ،و للمرأة زوايا نظرها وموضوعاتها ومواقفها التي أكسبتها إياها تجربتها الفردية....»[10].

لذلك نجد في المتون الحكائية للسرد النسوي محاور مشتركة لا تخرج عن مقاومة التسلّط الاجتماعي والنفسي، وتشكيل النص القريب من روح الحياة الواقعية التي تعيشه المرأة ومحاولة تهشيم الذكورة أو تعريتها وكشف غطاء هيمنتها المتسلّطة، كما نجد أغلب المؤشرات الحكائية للمرأة حول الهوية والخصوصية المحلية، ومحاولة وصف الفضاء الذي يحتوي المرأة بغرفه وجدرانه وأرصفته وهوامشه وهي في كلّ هذا تقرأ تضاريس هويتّها وتبدع في سرد أسرارها حكائياً، وكأن المرأة مطاردة بكائن ما يسكنها منذ الأزل. فلاغرابة أن نجدها منهمكة في البحث عن وعيها الخاص ومواجهة الآخر سبب أزمتها وأزمته انطلاقاً من ثقل العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية التي تمثل عائقاً في طريق المرأة والرجل على السواء، فتحرير المرأة لا يتأتّى إلا من خلال تحرير الرجل الأسير، فتحرير الآخر هو جزء من تحرير الذات، وهذا

ما تطرحه الروائية زهور كرام في روايتها «قلادة قرنفل» حيث نجد الساردة الصحفية ابنة الأخ تعيش في عائلة كثيرة العدد تتحمّل المسؤولية فيها «العمّة» صاحبة الأمر والنهي والتزويج والتطليق وهي الكلّ في الكلّ، فحتى الذكور بما فيهم صالح الابن الأكبر بقي في «جبّة العمّة» لا حول له ولا قوة .

- الساردة في الرواية تعمل على التغيير من خلال التمرّد على سلطة العمّة قصد تحرير «صالح» من أسره و إخراجه من القيود التي كبّلته...[11].
- فتحرير المرأة في هذه الرواية لا يتوفر إلا من خلال تحرير الرجل.
- المرأة المبدعة في عملها الروائي أحسنت قراءة التراث قراءة تثويرية، قائمة على استدعاء الشخصيات لماضيها الأليم، وفق المشهد السردي المحبوك والمؤثّر وفق جاذبيته الأنثى القائمة على الحبّ والعشق حيث تنشط الذاكرة في تشغيل مخزونها اللغوي مفجّرة المكبوت والمسكوت عنه عبر الصعود والنزول في مدارج الخيال والتحرّر من قيود المنطق.
- الخطاب السردي النسوي ساهم بدون شك في إثراء عالم الرواية بشيء من الخصوصية والتميّز الذي جعلنا نقف عند الكثير من الأشياء التقنية في بناء هيكل الرواية ونواتها الحكائية كالعين القصصية، وزاوية الرؤية. والمنظور, واختيار المشهد السردي. وكيفية تكسير خطّية السرد واستعمال المنولوج والانفتاح على الداخل، واستعمال الإشارات والعلامات الموّزعة على[12] مدار مساحة السرد، هذه العلامات تأسر و تحرّك شجون الرّغبة في تلك العلاقة القائمة على التجاذب بين ما يبثّه النص من مفردات وبين ما يفتش عنه المتلقّي.
- هنا تتجسّد فاعلية النص برغبة المتلقي، خاصّة حين توفّر للمرأة المبدعة الربط بين الجسد/ النص/ التلقي والمحافظة على تلك المسافة التي تمثل الجسد النصّي وخلاياه بدون إهمال القارئ الضمني أو القارئ المفترض.
- تقنية المسافة هذه استوحتها المرأة المبدعة من جسدها كأنثى, والطرف الآخر المقابل, ثمّ نقلت هذه التجربة من حيّز الجسد إلى النص الذي أصبح امتداداً لجسدها، هنا نلمس تفجير أشياء الجسد كهوية مختلفة لاختراق جدار النص، عن طريق لغة قائمة على الإيحاءات والمجازات والصور مكسّرة نمطية التوصيل المباشر لتحلّ محلّها لغة الاستبطان الذاتي التي تربط بين الجسد والمتخيّل. وأسئلة الجسد و الكتابة الذي يفتح بدوره بناء التأويل عن طريق العلامات السردية التي تساهم في بناء المتخيّل وتربطه بمدلولات موازية تتحكّم في النص وتستدعي التأويل.

- لن أجازف بالمغامرة إن قلت إن الرواية النسوية تتجدّد باستمرار و في كل مرّة تفتح أفقا جديدا للتأمل والتخيّل والقول.
- وإذا كان نص المرأة هو نص جسدها لما هو لصيق بالجسد والذاكرة وللاوعي والوجدان، فإن نص المرأة أيضاً يجيد لملمة الذّيول والهوامش المنسية ويجيد استراق الأذن والعين، وتسقّط الخلجات والتداعيات الدفينة المبطّنة في تلافيف الذاكرة والوجدان.
- وتبقى بلاغة القصّ عند المرأة متمثّلة في البوح و النجوى، وتبقى حركية السرد قائمة على الكلمة الفنية المحبولة بالمعاناة والصدق حيث الكثافة الشعرية والاسترسال الروائي.

الهوامش

(1) ينظر/ زهور كرام/ قلادة قرنفل/ رواية/ مطبعة النجاح الجديدة/ الدار البيضاء/ ط 1، 2004.

(2) أ. سيمة درويش/ مسار التحولات/ قراءة في شعر أدونيس الطبعة الأولى / 92 دار الأداب، ص 273.

(3) د. زهور كرام/ السرد النسائي العربي/ مقاربة في المفهوم والخطاب/ الدار البيضاء/ الطبعة 1 2004/1424 ص 180.

(4) د/ حسين مناصرة/ المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية/ الطبعة الأولى 2002، المؤسسة العربية للدارسات والنشر/ بيروت لبنان/ ص 406.

(5) فضيلة فاروق/ تاء الخجل ط 1، 2003، رياض إدريس، بيروت ص 1.

(6) ينظر «حسن العباس» الحرف العربي والشخصية العربية/ دار أسامة دمشق، ط 15/ 1992 ص 135-341.

(7) صلاح صالح/ سرد الآخر/ الأنا والآخر عبر اللغة السردية/ ط 1، 203 الدار البيضاء المغرب/ بيروت لبنان، ص 161.

(8) صلاح صالح / سرد الآخر/ الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص 161.

(9) «زهور كرام» رواية قرنفل / ص 96.

(10) محمد معتصم / المرأة والسرد/ مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء ط 1/ 2004، ص 131.

(11) ينظر «زهور كرام»/ قلادة قرنفل/..

* * *

إطلالة على كتابات المرأة الكويتية

سمير أحمد الشريف

* **لعبة خدوجة / قصة: ليلى العثمان**

الكتابة هذا الشقاء اللذيذ الذي تستهويه أرواحنا وتستلذ به جراحاتها، قادتنا لنقف مع كاتبة تنوء بوعي ناقد، يشرح حالة الإقصاء والتهميش الذي تحياه الأنثى........

منذ مدة وأنا أتابع إبداع القاصة «ليلى العثمان» - القلم الذي يجترح الوعي ويكتب بنبض الروح مفارقات زماننا العربي منعكساً على سلوكيات الأفراد في مجتمعاتنا جميعاً...

«ليلى العثمان»، عندما تكتب، تمسك باللحظة المأزومة في مقطع من حياة فرد أو موقف يحياه..

استوقفتني قصتها القصيرة «لعبة خدوجة» وأدركت عمق التجربة التي تنحت الكاتبة منها، وإخلاصها لإبداعها الذي يتطور مع كل نص جديد، حيث الدقة في التعبير والتكثيف الموظف واللفظ المعبّر الموحي....

«لعبة خدوجة»، ومنذ لفظتها الأولى، يخز وجعها قلوبنا التي تدق انتظاراً لما سيؤول إليه الحال مع البطلة التي اختصرت قصص وحيوات قطاعات كثيرة من النساء وتفضح من خلالها فظاعة الجريمة ومستوى التدني الذي وصلته المرأة التي لا تجد حصناً تأوي إليه، ولا قلباً ينفتح لنبضها وأحاسيسها..... إنها لائحة اعتراض أمام قمع الأنثى

وانتصاراً للقيم الجميلة التي لا تجد أمام آهات أصحابها غير الصد، فتلجأ للحيلة التي تزنرها ألغام ومخاطر وأهوال، ولكن ما العمل وفيوضات الحب لا تجد لها مستقراً؟؟

نفذت «خدوجة» ما خططت له ورقص قلبها فرحاً لنجاح خطتها فماذا تفعل أمام عذاب الضمير الذي غاب عن المجتمع الذي لم يرحم «خدوجة» ومثيلاتها؟ وعن «نايف» الذي لم يكن شهماً أمام تهالك «خدوجة» في حبه وهو يمارس عليها لذة الصد والقمع والتجاهل؟

«خدوجة» أحبت «نايفاً» الذي أعماه الكبر وركب رأسه ولاقى محبوبته بالتطنيش والإهمال، وما وجدت المسكينة غير الحيلة!!

تزوجت من أخيه العجوز القاطن في بيت «نايف»، قرباً واستئناثاً بلفح رائحته واكتحالاً بمرأى شخصه.. قبلت راضية بالزواج من أخيه العجوز، مضحية بكل غالٍ من أجل البقاء قرب «نايف»...

صبرت على عجز الكبير، متحملة شخيره الموصول، موتاً بين أحضانه، زهرة تتقصف، لا تجد من يشم رائحتها، غير مفكرة بمال ولا بجاه، لتظل فقط قريبة ممن مارس الصدود عليها بعنف وتعلقت به أكثر..!! هل هو محض الحب، أم الكبرياء الجريحة أم الحالة مرض نفسي يدفعنا للتعلق بمن يرفضوننا ويوصلنا إلى حافة الانتقام!!؟

حاصرها احتقاره ليل نهار، وظلت تتقلب على نيران عذابها وإصرارها وتحديها..... ما الذي جذبها في «نايف»!! طوله الفارع؟ سمرته اللامعة، أم عينيه الوهاجتين؟؟

يقطف العجوز على استحياء من ثمارها الشهية التي تنام، وجسدها عصفور مبلل بالجوع والحقد والحرمان......

وبدأت سورة الحلم تداعب «خدوجة» لحظة أن دق المرض أبواب شيخوخة الزوج، يصحو الأمل وتبرعم معه أغصان الخوف...... الأمل في بقائها في البيت إذا ما رحل العجوز ونجحت الخطة.. والخوف من فشلها وطردها إذا ما فشلت.... ولاح في شريط الذكرى «سعيد»، الخادم والعبد، الذي كان الحل المنتظر......

تسللت إليه، مطمئنة لموافقته، وقد كان من قبل يغرس سهام نظراته في تضاريس جسمها..... واستلقت طلباً لنطفة يزرعها في أحشائها، تنمو لتمتد جذور «خدوجة» في أرض البيت قرباً من «نايف».....

بين رعشات اللذة، والأمل الذي تحقق بلا تعب، وإيقاع ضربات قلبه الذي دق الخوف طبوله في أنحائه، وافق «سعيد».... تلاشت رعشات الخوف بعد أن أطفأ جمار شبقه وفاحت من جسد «خدوجة» رائحة طلع شهية، مضحية بكل ما يمكن أن تؤول إليه الأيام، راضية عن طيب خاطر، أملاً في غدٍ بات قريباً،

متحملة رائحة العبد النتنة، مستكينة لنظراته الجائعة لليلة أخرى..

ونطقت بالموافقة... على الوعد اللئيم، سامحة لعنكبوت النوايا أن ينسج خيوطه بإحكام انتظاراً لتكوّن الولد....

زفت الخبر إلى العجوز الذي صدّق عجزه وأطلق روحه مع شهقة الفرح..... تلألأ في فؤادها الأمل وتصنعت الحزن مجاراة للزمن الخؤون... نظرت باتجاه حبيب القلب الذي أخذته العزة بالرجولة ورد عليها، إثر صراخها أن الطفل سيولد يتيماً ويعيش يتيماً.

– له عم يحميه ويربيه...

وبرعت آمال الفوز بقلب «نايف» من جديد.!! سيصبح الوليد وتداً يربط خيمتها الواسعة في فناء البيت، وزهرة متفتحة في حياة «نايف».... لكن!! إن كانت الآمال قد استراحت، فالضمير لا يستريح... ها هو يعود نابضاً، بين الجوانح، مقرّعاً ضاجًا بالخطيئة، كلما تقارب الخادم من «نايف» وتهامساً.....

انتهت عدة «خدوجة»... وعُقد القران وتغيرت بها الأحوال، وتذوقت أو كادت رحيق حلاوة الصبر والوصول...... أصبحت لياليها أحلاماً مرعبة، ولم تعد تنام على فراش من هناء... أرهق الذنب روحها، ولازالت رياح الضمير تصفر في صدرها المتعب، مطالبة وملحة بالاعتراف لتمسي وتصبح تتقلب على نيران من قلق.... ودنت ساعة الحساب بين يديّ القابلة.... الطفل ينتظر أن تُفتح له كُوّة في جدار الحياة وهي تتمنى لو لم يُخلق ولم يُلجئها لمثل هذا المخاض النفسي، الروحي الشديد.....

يشتد زحير الولادة ورياح القلق تدفع بها إلى آفاق بعيدة... و... تنزلق الكتلة الناعمة، يختلط صراخها بصوت القابلة التي أعلنت بكل الاستنكار والدهشة أن المولود، «عبد»........

أيُّ نهاية، وأي اعتراض على ما آلت إليه أحوال النساء!! وما هي المواضعات التي أوصلت الحال بمجتمعنا إلى هذا الدرك وهذه السقطات غير الإنسانية؟؟؟

قصة ليلى العثمان، محبوكة بإحكام، لا ترهل يكتنف متنها، لعب ضمير المتكلم فيها دوراً إيصالياً كاشفاً لجوانية الساردة التي تقمصت شخصية البطلة، بلا حشو أو هذر زائد، وبعبارات تتزاحم في خدمة غرض القصة الأسمى، بتعابير دالة، غاضبة.

هذه القصة نص مفتوح على أسئلة متناسلة جارحة، لامرأة تحمل جرحها السري النازف لتشكل صيحة، من أجل استرداد حقها المسلوب...... نص يتوقد بالاشتعال، مجبول بوجدان منفعل بالواقع عبر توترات نفسية، أوصلت المتلقي للنفاذ إلى جوهر الواقع...

نص ماتع، مؤثر، يضج بالخصوبة وخضاب الحياة.. ينوس بخطاب تحريضي على

تفعيل روح النص، ضمن فضاءات نفسية حارقة....

القصة بمجملها، تعرية وفضح لكل المسكوت عنه، وهي رسالة تضع صورتنا المهترئة مكبّرة أمام عيوننا... لكن ألا يحق لعلم النفس أن يقول كلمته هنا؟؟ لماذا تصر «خدوجة» على المجازفة والتضحية!! ولماذا تلجأ للأساليب غير القويمة، في سبيل الوصول لهدف بعيد؟؟ ليس من العار أن نضحي إزاء من نحب، ولا أن نقدم أرواحنا لهم إذا ما احتاج الأمر، لكن، ما معنى التضحية والمجازفة أمام من لا يهتم بك ويحتقرك؟؟؟ هل الأمر طبيعي هنا؟؟ أم أن المسألة تعدت تخوم القلب وجراحاته إلى مجرد أوهام وأمراض، مازلنا نعتقد أنها حباً، واختلطت في وعينا ولاوعينا، وانجررنا خلفها، ظانين أننا بذلك، نخدم الحب ونقدم له القرابين طواعية، نيلاً لرضاه؟؟ أم أن ذلك محض انتقام من الواقع ورفض له؟؟

*** المرأة في أدب منى الشافعي:**

هل نوافق ما ذهب إليه علم النفس، أن الأدب وسيلة لتحقيق رغبات أحبطها الواقع؟

وهل الإبداع مرآة تمكننا من سبر نفسية المبدع؟

هل علينا أن نغرف من تجاربنا حتى ننجح، انطلاقاً من عبارة: إن الواقع الأكثر حقيقة هو ما يتجذر في دواخلنا؟

مع نصوص «منى الشافعي»، نقف إزاء شخصيات تعبر بصدق عن اشتعالاتها ودفء بوحها، باختزال متقن لأوجاعنا.

بضمير الأنا – هذا العذب الذي يبرعم فينا حميمية، لها مذاق الوجد، ويقربنا من نبض السارد ويدفعنا للإحساس بالتلاحم بين الكاتب وبطله، ويضطر ظنوننا أن ترحل بعيداً، متخيلين البوح مرتداً عن تجارب محض شخصية.....

في هذه النصوص، مست الكاتبة كل ما هو جوهري في أعماقنا، وجعلتنا نعايش خصوصية التجربة من خلال أحلام اليقظة التي انعجنت بها....

الحب، القيمة التي فردت أجنحتها على فضاءات النصوص، هذا الغامض الشرس، الذي يلفحنا بلا استئذان، يأتي عابثاً ويغادرنا بلا وداع، يتركنا نهباً لآلام ودوامات واحتراقات كبرى.

في هذه النصوص، نطل على تلافيف الوعي، نصافح، ونستجلي مخزون الذاكرة ببوح مخاضات إنسانية، تهرب منها بطلات القصص، عذاب، لا يمكنك من إمساك الحد الفاصل بين الكتابة والحياة.....

تتسلل إلينا مفردات «منى الشافعي» وعباراتها المكثفة القصيرة المعبّرة، من بين الوعي اللاوعي والذاكرة... تهرب بنا إلى بوحها، تاركة ضمير المتكلم يبسط لنا اعترافات بطلاتها بصدق وتوحد وعفوية وكشف مواجع،

ينبش ذاكرتنا، ويشركنا لنتواصل مع فضاءاتها.....

بلغة سهلة محكمة، تغوص أعماق شخصياتها، تنفذ إلى جواهر مكنوناتهم، إلى تلك التفاصيل الصغيرة في حيواتهم وأشيائهم المهملة، فلا نجد مسافة بينها وبين أشخاصها، بتلاحم بين السرد والحوار وتوظيف متناغم لتقنيات القص، البعيد عن الذهنية والتجريد، تشخّص دقائق المشاعر وأغوار الحالة النفسية وعنف صراعاتها، كاشفة تداخل الحرمان بالاستلاب.

«أشياء غريبة تحدث»، القصة التي أعطت المجموعة اسمها، وأبرزت الكاتبة مقاطع منها على غلاف المجموعة الخارجي، رحلة في أعماق امرأة تعيش وجد الحب حلماً، واللهفة على امتلاك أدواته بحثاً ومعاناة، أوصلتها درجة الانفصام، جنباً إلى جنب مع الرجل الذي يمنحها الثقة بنفسها، ويقدر كينونتها، ويأخذ بيدها، وتهرب به ومعه إلى افاق حلمية متنائية، تنضح سعادة وزهواً وأملاً، في مستقبل باسم، ومشروعات لا يحدها خيال........

هذه الأنثى، تعيش الحلم كابوساً، يختلط عليها، رغم مرورها بتجارب وجدانية/ حلمية/ لاواعية كثيرة، أشركت معها بائع الآيس كريم، وموج البحر، وغروب الشمس، وألوان الشفق، والشارع، والكاميرا، وجميعها موحيات، تتكئ عليها الأنثى، تأكيداً لذاتها من أنها تعيش الحلم، حقيقة، غير بعيد التحقق، فتصحو على كابوس أشد فظاعة: إنها وحيدة... لا أثر لكل الصور الجميلة في واقعها.......

تصحو وتترك لنا المشهد مفتوحاً على نهايات لا تقولها الكلمات، بل يترجمها الجرح البشري الذي طعن بالخذلان والصد والإهمال والزيف..

«أشياء غريبة تحدث»، تحكي قصة خذلان المرأة أمام الرجل، الذي مارس الخداع زمناً، وارتضى لنفسه أن ينسحب من المشهد وهو ينظر نزف الجرح، دون أن يقدم حلاً، مكتفياً بمقولة، لا تعيد كرامة، ولا تبني ما انهدم داخل الأنثى، رغم مكابرتها التي تحول دون إعلان انهيارها الجسدي، يهيؤها لقراره غير المسؤول.....».

تذكري دائماً أن هناك أشياء غريبة تحدث..»............

انسحبوا جميعاً من مسرح أحلامها وتركوها نهباً للهواجس والكوابيس، سواء ذلك الذي لبس قناع الشهامة وتبرع لوالدها بدمه وقدّم المساعدة لإصلاح عطل السيارة، أم الذي وقف بجانبها حتى أصبحت محامية يشار لها...........

هم نسخة واحدة، بلقطات مختلفة الزوايا ويصدرون عن منهج واحد: القسوة.. القسوة.. القسوة، ولا شيء غيرها!!!!!

بتلقائية ليس فيها ما عهدناه في كتابات المرأة من إدانة صارخة، وندب مولول، وجلد للرجل، تطرح «منى الشافعي» حالاتها بهدوء معجون بالصبر ومصبوغ بالهمس المجروح. مكتفية بطرح الحالة، بكل وجدتها ورتوشها وانكساراتها، لتظل بطلاتها جميعاً، يجرحهن الفراق والإهمال والتجاوز والهجر.....

«في عيوننا يختبئ الضباب»، قصة من أحب بإخلاص لكن الحبيب غادرها جرياً وراء طموحه، فتزوج من ابنة رئيس مجلس إدارة الشركة التي يعمل فيها، وعند لحظة المكاشفة، رد ببرود:

- أنتِ دائماً حالمة، متى تصبحين واقعية حتى تعرفي الحياة ولو ليوم؟

أمام هذا الفقد، تهرب للماضي وينفتح الوعي والذاكرة على عالم نقي بريء، الذي رصدت من خلاله الأحلام التي كبرت لم يلوث بعد، - عالم الطفولة والمدن التي امتدت، والناس الذين تغيّروا، وتنكروا لأبسط شروط وجودهم رغم الوجع الذي ينهش روحها، والأحاسيس المختلطة التي ولم تزل تتضارب في وجدانها - ينبض قلبها بحبه... يا إلهي... لماذا نحب من لا يحبوننا... ومن يهربون منا... ونتمسك بهم في اليقظة والحلم، رغم الإساءات التي سببوها لنا؟؟

«آخر المساءات»، حكاية الخادمة، صغيرة السن، تصحو على لهاث سيدها، محتاجاً لأنبوبة الأكسجين، تحاول تقديم العون والدواء.. لكنها تتراجع، بسبب الماضي الذي انفتح على وعيها، وصرخ بها، وذكّرها بالظلم الذي نالها منه......

كرّ شريط الذكرى، توقف أمام لقطات مكبّرة...

جثم على جسدها الصغير البريء ذات ليلة خرساء، لم يرحم توسلاتها ودموعها، ورائحة الخمر التي تفوح من فمه.......

عاشت، كسيرة القلب، محتبسة الكلمات، متصدعة القلب، تستر بيدها انتفاخ بطنها، وبالأحرى تتوسله، ويداه تمتدان... تضغطان بطنها المنتفخ...... تصرخ وأصابعه تنغرز في جسدها البض أكثر.. يزداد الضغط ويتجذر الألم ويتمزق اللحم ويندلق الدم، يغطي بياض السرير بلون أحمر..... مازال يقعي ككلب لاهث، يتدلى لسانه، تتحشرج أنفاسه بانتظار أنبوبة الأكسجين...

جحظت عيناه ذاهلة، يتوسل صمتها، لكن قسوة اللحظات التي تجرّعت مرارتها وشلت يدها عن الإمداد للأنبوبة، ربطت قدميها عن الحركة، لتظل ثابتة، مشدوهة ومصدومة بما ترى وما رأت، يتخلل اللقطات المتناوبة، انتظارها المقهور لجسده الضخم، يفترس فتنتها مرة وأخرى....

تنهمر دموعها، تفترش قهرها وتتوسد وحدتها وتغفو على وجه أم مبلل بالدموع

ودعوات أب عاجز، لا يملك لابنته دفعاً، وضحكات إخوة صغار ينتظرون مبلغاً من المال يطفئ فقرهم كل شهر، دون أن يُدركوا كيف... تتنازعها هذه العذابات وتقف مشدوهة، مشدودة إلى ماض لا تستطيع إسقاطه من الذاكرة، ولا إزالته عن مسامات الجسد، تحدّق إلى الضعف البشري، مجسداً في إهاب رجل كان يوماً، رمزاً للقهر والقسوة وغياب الضمير.......

هل تقدم له ما يمنحه الحياة؟ صراع يشتعل في دمها، تتنازعها نوازع الشفقة والحقد والانتقام، وتغرق في لجج من المشاعر المتضاربة....

لم تستطع أن تتخذ خطوة، تحجرت نظراتها ولم تفق إلا على ارتعاش يديها، تسقطان الأنبوبة على رخام الأرضية قبل أن تنفجر......

«متملئ به من جديد» قصة المراهقة التي تزوجت وهي تزف عامها السابع عشر من رجل يزحف فوق الأربعين، أعرته طيبته وإغداقه للحنان والمصاريف بلا حساب، صحت على واقع المأساة، وحيدة، ووجدت نفسها بين جدران سجن أربع......

تكومت الأيام حولها ثقيلة، ودموع الوحدة تغسل مقلتيها، يحاصرها وجع التوحد مع الذكريات وخوف يجتاحها من القادم المجهول....

تقلب سني عمرها الباردة التي ذابت مع «هلال»، بعقمه ورجولته الناقصة وأمراضه المزمنة...

التقاها «مبارك» صدفة في الطائرة، كان لطيفاً، حرارة لذيذة سرت في عروقها الجافة، حرّكت عواطفها....

عفويته، أنستها رغوة الحزن التي رانت على صدرها، وطارت بها بعيداً عن روائح أيامها المحترقة....

أحاسيس جديدة نبتت في بستان أيامها، تؤلمها وتسعدها، مما لم تذق طعمه، وظنت أنها ماتت ولكنها الآن تورق من جديد...

جاء اللقاء الثاني، أشعل حرارة الجسد البارد،!!!

أزهر الحب ونسيت «هلال» وتبدّل الحلم، وعاشت لحظات عشق مع الحبيب.....

عاشت ... بكل جوارحها في حياة الزوج الذي قلب موته حياتها ونظرتها، رأساً على عقب، وقررت أن تضع حداً لخيانتها، ولتقع من ثم في معاناة نفسية أوصلتها تخوم الموت...

مات «هلال» وتقدم «مبارك»، والضمير لا يستريح والتمزق يحرق لحظات الهناء... هل هي الصحوة وعودة الوعي الغائب، أم تعذيب الذات المتناقضة التي لا تركن إلى قرار؟؟؟؟؟

بعذابنا النفسي، كم يا ضعفنا: نموت إذا لم نجد من يحبنا، فإذا وجدناه نموت أنت غريب يا أيها الإنسان!!!!!

مسايرة لإيقاع العصر، ولجت، القصة القصيرة جداً - ساحة الإبداع الأدبي، وفرضت نفسها، رغم ما قيل حولها، ويكفيها إيقاعها واختزالها وتكثيفها وشاعريتها، وعلينا ألا نهتم بالشكل - على أهميته على حساب المضمون/ الذي تمكنت بعض الأقلام الناضجة من توظيفه باقتدار وأستاذية والشاهد هنا الأديب «زكريا ثامر».

امتحنت «منى الشافعي» ذاتها وذائقتها وأدواتها، وأثبتت براعتها بتوظيف التكثيف لإيصال مضامينها وبأسطر معدودة، بتوازن مدروس متقن.

أتوقف هنا مع قصة «وجع!» التي تلخص عذاب من صحا ضميره، بعد أن أدرك فداحة الظلم الذي أوقعه بمن لا يستحق!! وتلك الخادمة التي أخرجتها البطلة من بيتها ظناً أنها سرقت عقدها، في حين كان الزوج/ الحبيب هو الذي اقترف الفعل..

«جليد اللحظة»: قصة التباهي الكاذب والجري وراء المظاهر، والتضحية بالغالي لإرضاء الآخر..

مفارقة مدهشة.. باعت أساورها لتشتري فستاناً، يظهرها جميلة في عيون الآخرين، تكثيف وإيحاء وبساطة آسرة، لا تجتمع إلا لفنان...

هذه القصة أعادتني لفضاءات «موباسان» في قصته «العقد» و«أو. هنري» في قصته «الهدايا» وما بين العملين ونص منى الشافعي من تناص جميل، حمل مضمون قصتها لفضاء إنساني رحب، يتجاوز حدود الإقليم ويلامس أحاسيس تنتابنا، مهما تباعدت بنا المسافات ودارت بنا الأزمنة..

قصص مجموعة «منى الشافعي»، ترصد حالة المد والجزر بين المرأة والرجل، وتسجل دقائق عواطف الأنثى غير المستقرة وأزمات القلق التي ترتسم في سماء حياتها، بكل ما يمثله ذلك من أوجاع وأحاسيس متضاربة، تنهش قلب المرأة وعقلها - كل هذا أمام رجل متقلب المزاج، غير مستقر القرار والعاطفة، مراوغ، غير مخلص، لا يترك للآخر إلا ذكريات أليمة، ترسم حروفها على شغاف قلب من يوقع بهن، ليبقين مسكونات بحزنهن الدفين وفجيعتهن الحارقة التي لن يجدن من يستمع لهن، فينكففن على ذواتهن، يسكبن آلامهن دموعاً وآهات وينثرنها قطعاً من ذواتهن على الورق.

أما اللون الأحمر الذي يتكرر في أكثر من قصة وموقع، فله دلالاته وإيحاءاته التي تغوص تسبح في الذاكرة، بعيداً، قد يمتد في أغوار

الطفولة التي مازالت تختزن خيوطاً من تجارب غير مرضية مرت على نساء تلك القصص...

*** الأب في (هيفاء تعترف لكم) لليلى القزويني:**

«في أعماقي قلق مدوٍ، يقض مضجعي» بهذا المفتاح يمكننا الإبحار في مرافئ المبدعة «خولة القزويني» القلم الذي مانفك ينزق أشواق صاحبته، يبث لواعجها وأشواقها عبر اثني عشر عملاً سردياً.

من ذاكرة الطفولة، وعبر وسيط بوح ضمير المتكلم الذي يقربنا من الساردة، ببوح أشبه بالهمس والنجوى، تستوقفنا علاقة الساردة بالأب لتبرز لنا متانة الرابطة، وعمق التأثر والإعجاب حتى درجة التقديس..

«رحل أبي وخبا صوته في عتمة الليل الموحش لتتوغل العلاقة بالأب، وتعيدنا إلى موضوعة التحليل النفسي وتجذر الارتباط بين الفتاة ووالدها رغم قسوته أحياناً.. حتى صفعته القاسية ذات يوم. تحتل في مساحة مقدسة أعود لها عندما يتوهج في النزف..

الساردة تستذكر في حنين جارف، فقدها للأب الذي قسا عليها بصفعاته، لأن ما واجهته في غياب الأب، أقسى مما يقسو به عليها حتى توهّج النزف وعمّق المعاناة.. تؤكد هذه المقولة برغبتها باللحاق به في قبره، إلى عالم الأرواح هروباً من عذابات الحاضر بصرخة أليمة يكللها الحزن (لماذا تركتني يا أبي؟؟) يا من كنت لي الملاذ والجدار الذي استند عليه عندما يداهمني خطر أو مجهول... كان الأب دعامة تسند البيت وانفرط عقده بوفاته....

تستعيد الساردة شريط الذاكرة باستخدام تقنية الاسترجاع مصوّرة كيف كان الوالد يدخل غرفتها غير المرتبة وأصابعه الرشيقة تنساب بهدوء بين المبعثرات، تعيد ترتيبها... ومايلبث أن يشد أذني مؤنباً (ستبقين طفلة).

حسرة الساردة على أبيها تنبعث من مصادر عديدة: إنه يمثل الحمى التي تأوي إليه بضعفها وأنه يعيدها طفولتها بنظرته لها وعلاقته بها وهي من ثمّ مرتاحة لأن الأب يعفيها من عناء التفكير وحمل الأعباء ومسؤولية الاختيار.... ولعل أوجه الأسباب كون الأب صاحب مبدأ ورجل موقف، إضافة لرقته وشفافيته وحساسيته، يتطلع للأفضل لاجتياز المستحيل، يقرأ بشغف ويشتري الكتب.... يرفض الوظائف لأنه لا يحب أن يكون تحت سيطرة من هم أقل كفاءة منه... لا يريد أن يخسر نفسه أو يبدو صغيراً أمام نفسه... هذا الأب علمها قيمة الإنسان بدرجة لم تعرف عمقها إلا بفقده...

تفتش الساردة في زوايا روحها فلا تجد غير نبرة أبيها الهادئة ووجهه الذي تستريح على شطآنه، وظله الوارف الذي تتفيأه – تتوسم في عينيه الحالمتين، سكوناً يدفئ كيانها. حتى

في الحلم لم يغادرها وظلت تتعلق به - يزورها بين الحين والآخر/ هذا المثال الذي لم تطوحه أعاصير الدنيا وعاش قناعاته سعيداً، ساخراً من سخرية الآخرين - يخلق لنفسه حياة هادئة وسط هذا الصخب، يبحث في مجالات الحياة عن أسرار غائية عليا... هذا الأب/ الرمز، أصبح مثالاً تقيس الساردة به الرجال وهو من ثمّ المعادل الموضوعي للرجولة...

نقف مع (هيفاء) التي تشرح مزاوجتها بين صفات زوج صديقتها الصحفي ووالدها: ... تسلل صوته الوقور إلى نفسي لتشع فيّ شيئاً من الاطمئنان، وما كنت أرفع إليه بصري حتى انتباني ذهول شديد، كأني أعرفه منذ زمن طويل، فيه شيء من والدي/ هالة من الوقار الجليل تلتف حول قسماته الهادئة.... أي تماه تحياه (هيفاء) وهي تتمنى زوجاً يفهم ذاتها وتسترد به صورة أبيها الدافئة؟.... هناك من يتابعني بعينين رحيمتين، أجد في حنانهما الأبوي ملاذاً لقلبي...

تتبدل الأدوار وتتماهى صورة الأب في ذهن (هيفاء) التي يحتل الأستاذ سامي مكانها/ تشربت مفاهيم الأستاذ التي تنضح أبوة/... إنها تبحث وسط تيارات الحياة عن ذاتها الضائعة، تطغى المرارة على ملامحها، تستنزفها الغربة ويكمن في دواخلها توق إلى البوح، لأنها مقهورة الإرادة، مسحوقة الأعماق تنزع فيها جراحات غائرة وتتكالب عليها آلام الوحدة والاغتراب.... تحاول القفز على عذاباتها بالتوحد والتمحور على الذات، باحثة عن صدر يحن عليها، يلم ضياعها ويعيد لها توازنها المفقود وبذلك تحول دون الأفكار التي تطن في رأسها رغبة في الموت/ صدر يعيد لها ثقتها بنفسها ويخلصها من إحساسها بالنقص وبأنها منبوذة، ويعينها من ثمّ على الوقوف، متحدية الشكليات الاجتماعية المنافقة الزائفة - يشعرها بالطمأنينة الحقيقية التي تبحث عنها وتلبي حاجاتها النفسية..

«هيفاء» لا تستطيع الخروج من بوتقة حزنها وسلبيتها وانكسار الأشياء في عينيها، يفترسها الخوف، وتحاول جاهدة تحدي كل شيء بالبحث عن تطلعات جديدة، تخاف الوحدة بعيداً عن السند أو الزوج، تخنقها عتمة غامضة ويحرقها جمر انتظار بعيد المنال، يكون قادراً على تفكيك طلاسمها والغوص في دواخلها، يشعرها بوجودها البشري ويتبادل معها الحوار ويسمو بها عن ماديات الواقع الراهن......

على النقيض، تحتل صورة الأم مكانة سالبة في ذهن (هيفاء)، وباسم الواقعية، تدفع الأم ابنتها أن تعيش زمانها، إذ إن زمن الفرسان قد ولّى، مشجعة إياها أن تترك الأوهام وتحيا الواقع... ستسافرين إلى لندن وسترين الحياة الجديدة والعوالم التي ما حلمنا

بها... محلات فخمة وأسواق عالمية كبرى.. أتريدين زواجاً خائباً مثل أمك؟؟!!

هكذا وقعت (هيفاء) في بئر التناقض وتنازعتها أهواء، مزقتها وأقضّت مضجعها وجعلها تحيا في حيرة بين ضغط الواقع وصورة المثال، مما أنشأ صراعاً داخلياً أوصلها إلى الردة على ذاتها وواقعها وتمسكها بأهداب المثال/ الأب/ الحلم/ التعويض/......

تنتقل آثار الكبت من الأم إلى زوجة الأب التي لا تتوانى عن مراقبة (هيفاء) في كل سكناتها وتعد عليها أنفاسها حد الاختناق، فصرخت بوجه زوج أبيها: .. أريد أن أتنفس وأنطلق من هذه القيودة.. برغم البذخ المادي الذي تغرق فيه.

علاقة الأنثى بالأنثى يؤطرها الشك، ومن الصور التي تركت آثارها على هيفاء/ الذات/ الرؤى/ الكينونة والطموح، صورة الزوج الذي قتل فيها كل إحساس جميل، لفقدانه إرادة الرجولة... احتوته أمه، صادرت إرادته، وانتزعت منه خصال الرجال.... انظر هنا كيف تبطن (هيفاء) كراهيتها للزوج برفضها كنتها/ رفضها لأنوثتها/!! إنها تبوح متسائلة: كيف لها أن تحترم زوجاً باهت الملامح، متذبذب المواهب وصاحب صفقات مشبوهة!! أمام هذه الصراعات، لا تجد (هيفاء) غير السباحة مع تيارات الحزن، تاركة قلبها تتنازعه الخيبات والقلق، منكفئة على بقايا أحلامها بعيداً عن الرجل الذي تؤذيها برودته متمدد على الكنبة، يقلب قنوات التلفزيون، غارق في عالمه، بعد محاولات كثيرة لجذبه إليها دونما جدوى، وكان شرطه الوحيد لإنهاء المهزلة أن تدفع له مهرها ثمناً لحريتها.....

هرباً من متناقضات الأم والزوج واستحالة العيش ضمن واقع ملوث، رسمت (هيفاء لها مثالاً تعيش اللحظات انتظاراً لتحقيق الحلم معه.. رجل يسطع في سماء عمرها شهامة ورجولة، يتكون في أعماقها أكسجيناً تتنفسه، فارس، يلغي وجوده معها كل الرجال، يساعدها في التعمق بدواخلها، يسبر أغوارها، ويفجر مطامحها وتطلعاتها، يوقظ مشاعرها الغافية، يحرك أحاسيسها الراكدة، يفهمها كما يجب أن تُفهم الأنثى، ومعه، تجد الحب والطمأنينة والأمان......

رغم كل الجراح، تظل أسيرة الأمل، ولم تصل بها الحالة رغم قسوتها حد اليأس، ظلت تؤمن أن الشمس ستشرق رغم العتمة وتطالب نفسها ومن حولها بالنظر للجانب الأروع من الحياة، تريدنا أن نضحك على هذه الفانية، أن لا شيء يستحق التجهم.. والابتسامة.. علينا ألا نمكنها من مفارقة وجوهنا...

طرحت خولة القزويني في روايتها ثيمات كثيرة: أحوال المطلقة المحاصرة/ الزوجة المبتلاة برجل فاقد الإحساس/ الزوج العقيم الذي ينأى بالأنثى عن مباهج الحياة/ الأم التي

لا ترى في الحياة الزوجية غير صفة تجارية رابحة..

كما لامست الكاتبة وعرّت موضوعة الإدمان التي اتخذت في مجتمعاتنا مسارات أوضح بين شبابنا..

انتقدت الرواية المتسلقين ومن يركبون موجة المصلحة حتى في الزواج، وغمزت من جانب أولئك الذين يتناقض داخلهم مع ظاهرهم...

استخدمت الكاتبة لغة قوية ووظفت تقنيات حديثة كالمزج والاسترجاع والمونولوج..

شخصيات الرواية كانت مقنعة، متنامية، غير مسطحة، والحوار سلس، بعيد عن الحشو غير المبرر والثرثرة الزائدة.

وظفت الكاتبة التناص القرآني وأعلت من وتيرة الفكر في تعابير جميلة مثل:

- كل شيء يبدأ صغيراً ثم يكبر إلا الحزن.
- أرسم في وجهها خيوط حياتي.
- في صدرها تموج عاصفة من الخوف.
- في العيون عطش لدفء الاحتواء.
- في داخلي يضج نداء صارخ........

الجمل ذات الإيقاع الصوفي، لها حضورها أيضاً: لا تنهكي نفسك في تفكير مبهم لا تعرفين أبعاده، اذكري الله في وحدتك وسترين شيئاً في أعماقك، يومض حتى يضيء جنبات روحك......

ختاماً، أضع هذه الملاحظات التي لا تقلل من جهد المؤلفة:

- استخدام الجمل الطويلة يضعف النسيج اللغوي ويؤدي إلى ترهل المعنى.
- ضرورة التقليل من استخدام أداة التشبيه.
- عدم إعطاء المضمون على أهميته كل التركيز على حساب التقنيات الفنية في السرد لأنه يخلص النص من الوقوع في سرد الحدث ضمن متتاليات ومتواليات سردية تقليدية تساعد في إيصال المضمون بأساليب تقليدية مباشرة.

* * *

قصص قصيرة قبل النوم

حسين السنونة

لا أدري

هل رأسي يعانق الوسادة؟ أم عيني تخفيها الجفون؟ كل ليلة أثناء ملاقاتي للفراش، حتى أنني لا ألبث أن أغط في نوم عميق، إلا أن هذه الليلة رحل السلطان.. أتقلب كالدجاجة على النار، وتفكيري يتقاذفني.. الديون.. هذا الهم الجاثم على صدري، لقد بلغت الخمسين ألفاً، كيف، ومن أين سوف أسددها؟

.. راتبي لا يكفي للمصروفات اليومية، هل سأموت قبل سدادها؟ يا إلهي، السيارة تحتاج إلى تصليح.. المكيف لا يعمل والصيف قد هجم بحممه.. لابد من عرضه على الكهربائي فبدونه ليس بمقدوري القيام بأي عمل.

وضعت يدي على رأسي، كورتها في شعري.. أريد اقتلاعه.. أريد النوم.. انقلبت إلى الجهة اليمنى، بعد اليسرى.. على وجهي؛ ليزداد الظلام.. هناك الكثير من المعاملات لم أنته منها اليوم، تركتها على مكتبي.. يا ويلي إن رآها المدير، فهو دون شيء عابس الوجه، ومزاجه حسب قهوته التركية، فتارة يشق شفتيه مبتسماً، وأخرى (يدلهما) إلى أسفل حتى يغطيها كأنها ربطة عنقه، لا تدري أهما شفتاه أم ربطة العنق؟

.. لباقة مفقودة.. حسن تعامل ضائع، أتمنى لو يقرأ كتاباً عن فن الإدارة، كما أتمنى ألا يرى

المعاملات قبل أن يرتشف قهوته التركية، أين أنت أيها السلطان؟! أريد أن أنام.

غيّرت طريقتي مرة أخرى، وضعت يدي على وجهي، وأخرجت دفعة من الهواء من فمي.. هذا الشهر سوف أشتري (دش)، جاري مروان اقتنى واحداً، وكذلك صديقه صفوان، إذن لابد لي من واحد فهو ضروري جداً، آه الفضائية (.........) أفضل القنوات، تمتاز بأنها مريحة وسلسة، يمشي معها الوقت سريعاً.

رجعت إلى وضعي السابق، ضحكت عندما تذكرت الطفل عند الإشارة، وهو يلوِّح لي بيديه، وكأنه يعرفني.. غداً سوف أقرأ الكتاب الذي اشتريته، فهو لكاتب معروف، وعلم من أعلام الثقافة.. مقابلات.. ندوات، لا، لماذا لا أكون نجماً رياضياً يتقاضى ملايين الريالات.. ماذا أين أنا؟! من الديون إلى الدش إلى نجم رياضي (ألف ألف مليون)، أريد أن أنام..

هدئ من روعك، اعتدل على الجهة اليمنى، ضع يدك اليمنى تحت خدك الأيمن، خذ نفساً عميقاً.. مصطفى نم.. مصطفى نم.. مصط.. مص.. م.. م.

* * *

نقد تطبيقي في السينما والأدب حين تكون عين الراوي كاميرا محمولة

قصة (الصرخة) للقاص العراقي محمد خضيّر أنموذجاً

فاتح عبدالسلام

منذ أن تنبأ تولستوي سنة 1908 بأن اختراع السينما سيكون له أثر حقيقي في حياة الكتّاب، ينعكس في طرائق نتاجهم الإبداعي، واللغتان الأدبية والسينمية تتبادلان التلاقح والتأثير والاستجابة. وفي الأدب القصصي برزت حالتان للإفادة من السينما، الأولى؛ خارجية أدخلت مصطلحات البناء السينمي في تقطيع القصة وتحديد حركات شخوصها وأحداثها تبعاً لعنوان اللقطة المستقل. أما الثانية؛ فكانت ضمنية، تناغمية، داخلية، حققت تفاعلاً بين عين الراوي للقصة والتركيبة السينمية من جهة، والحدث المروي في سياق زوايا سينمية لحركات تخلل عنصري السرد والوصف. وتُعد الحالة الثانية أكثر عمقاً وجلاءً لجوهر الفن القصصي.

وتحتل القصة القصيرة العراقية موقعاً متقدماً بين مواقع القصة العربية التي أفادت من السينما في تحقيق بناء قصصي جديد، ويمكن أن نحصي القصص العراقية التي تتضح فيها الإفادة المباشر من الفن السينمي وهي (القطارات الليلية) لمحمد خضيّر في مجموعته (المملكة السوداء) 1972، و(سيناريو فيلم صامت) لبثينة الناصري في مجموعتها (حدوة حصان) 1974، و(انفعالات ناقصة لرجل في الأربعين) لمحمد عبدالمجيد في مجموعته (موت المغنّي) 1974، و(تاريخ البؤس) لأحمد خلف

في مجموعته (نزهة في شوارع مهجورة) 1984، و(من مغامرات أحمد العيد في لياليه الحافلة) لعبدالرحمن الربيعي في مجموعته (ذاكرة المدينة) 1975، و(آخر عام.. أوّل عام) لسعد البزّار في مجموعته (البحث عن طيور البحر) 1976، و(الرجل الذي هوى ركوب الباصات) لسالم العزاوي في مجموعته (الأمطار) 1977.

في حين نجد أمثلة أخرى للإفادة من السينما اعتمدت تقمص الراوي لوظيفة سينمية داخل البناء السردي والحواري للقصة وتقوم قصة (الصرخة)[1] لمحمد خضيّر في بنائها الكلي الداخلي على توظيف (لقطات المتابعة) السينمية وهي اللقطات التي تستخدم في السينما لغاية فنية تتناض تماماً مع لقطات (القطع) المباشر. وهي غالباً لقطات تكون فيها آلة التصوير محمولة على عربة متحركة أو سكة. فمن الممكن (أن توضع آلة التصوير على سيارة أو قطار وحتى حصان)[2] وهي لقطات تساعد في زيادة التوقع من خلال البحث.. وتستخدم أيضاً للكشف السايكولوجي إذ إن (القطع إلى لقطة كبيرة يؤكد سرعة الاكتشاف، غير أنَّ لقطة محمولة بطيئة توحي بتكشف تدريجي وصعب الاكتشاف)[3].

ومن خصائص الكاميرا المحمولة في تصوير لقطات المتابعة، أنها ترتبط بحركة الأشياء، وطبيعة تلك الحركة، إنسانية أو حيوانية أو جمادية. ذلك أنَّ (حركة الكاميرا تستخدم فقط عندما تكون ضرورة تتطلبها حركة الموضوع.. والحركتان تعتمدان على بعضهما وتكملان بعضهما الآخر، فنمط الحركة لأحدهما يمثل نموذج الحركة للآخر)[4].

في قصة (الصرخة) يجعل القاص محمد خضيّر من عين الراوي عيناً لكاميرا محمولة تتابع حركة «لسيارة سيرك منطلقة ومتابعة تفاصيلها، التي تنبئ تدريجياً عن تفاصيل حركات أخرى، تتوافر عليها حركة السيارة المنطلقة ومحيطها الذي تتحرك فيه مما يجعل لقطة المتابعة ذات تعددية في نقل تفاصيل لطبيعة ذات حركات متعددة ومختلفة، تقودها إلى هدف غير معلن حركة انطلاق السيارة نفسها.

وفي تشريح طبيعة تلك الحركات الداخلة في لقطة المتابعة نكون أمام الآتي:

أولاً: حركة السيارة: وهي حركة إجرائية ذات فعلية خاصة إذ تربط كل الحركات التي تليها ببعضها، فضلاً عن أنها حركة حاملة لمضامين حركات الأشياء الأخرى المحيطة بها أو الداخلة فيها. وتبقى الصيغة الفعلية في السرد هي التي تؤشر طبيعة هذه الحركة وتقودها في بناء حدث القصة (تجتاز سيارة السيرك) ص 36 – تتعطف سيارة السيرك ص 37 – تعثر السيارة على طريق رأسي ص 41 – تخرج السيارة من شبكة الطرق ص 42

تندفع سيارة السيرك في طريق خارجي ص 42 - تنحرف سيارة السيرك وتغادر هذا الطريق الفضائي لتدخل بوابة ص 43 تفاجئ السيارة، في فسحة محصورة بين جدران مرتفعة من البراميل، كتلة صغيرة مكورة.. ص 44 - فتطلق السيارة نفيراً قوياً ص 45، تتراجع سيارة السيرك بوحوشها فتصطدم بجدار من البراميل مرتفع ص 46.

واللقطة هنا من نوع لقطات المتابعة التي تُصوّر في حالة كون الكاميرا في حركة، كأن توضع الكاميرا على سكة أو عربة متحركة تسمى في لغة السينما (دولي). وتعد (كل حركة للكاميرا من عربة على أنها لقطة متابعة، ويمكن أن توضع آلة التصوير على سيارة أو قطار وحتى حصان)[5].

واستخدام القاص لهذا النوع من اللقطات يحقق انسجاماً مع بناء القصة وموضوعها المبني على تراكم الصور المتداخلة وتوليد توقعات متعددة لحركة سيارة السيرك التي يعزز القاص رسمها بإدامة الصيغة الفعلية الموحية باستمرارية عالية لتلك الحركة. فالمتابعة في بناء القصة بحث في خلال سلسلة من التوقعات تفضي إلى تكوين نهاية القصة المبنية على سببية تلك الحركات المتتابعة للسيارة المنطلقة ولعين الراوي المتابعة لها.

لذلك استغرقت لقطة المتابعة زمناً أطول لتعميق فكرة البحث والتوقع. ولو استخدم القاص أسلوب القطع السينمائي في اللقطات لقاد المتلقي إلى نهاية سريعة أو اكتشاف سريع لا يتواشج في نمائه مع نماء القصة كلها إذ إن (القطع إلى لقطة كبيرة يؤكد سرعة الاكتشاف، غير أن لقطة محمولة بطيئة توحي بتكشف تدريجي)[6]. وإن القطع المباشر يعني الانتقالة في الزمان والمكان إلى موقع جديد مما ينعكس على تكوين إلى موقع جديد مما ينعكس على تكوين القصة وبنائها، في حين كانت اللقطة الطويلة المتابعة ذات قدرة توصيل تتناسب مع الحدث، وتتفاعل معه أيضاً.

ثانياً: حركة المكان الثابت، وتنتج عن حركة الكاميرا المحمولة ذاتها، إذ يصوّر القاص كيف يؤدي الشارع والجدار والبيوت حركات تتناغم مع حركة السيارة وهي حركة الفعل الأساس أو حركة توليد الحركات كلها. (ينبسط الشارع ثم يغرق، بين الذراعين.... وبذات الحركة المنتظمة تمسح الذراعان جدران المنازل ذات الطابق الواحد التي تتعرى وتنقع تحت سيول مياه الأمطار..) ص 36.

إنَّ الحركة المتفاعلة للمكان المحيط بالحركة الرئيسة التي تؤديها سيارة السيرك، تشيع حيوية مستمرة في كيان القصة، وتحول نبض القصة من مستواه الخارجي إلى مستواه الداخلي. فالحركة هنا داخلية نابعة من التكوين الداخلي للأشياء المهملة في الشارع تتداعى وتتراجع طافية على المياه. وتنجرف إلى خلف الأعمدة ولافتات المرور والأشجار والحدائق

وأحواض الزهور والسيارات والشاحنات المعطلة على الأرصفة) ص 36. فالمكان كان يتحرك بعناصره الطبيعية (الأشجار والحدائق) وبكياناته المصنوعة من قبل الإنسان (الأعمدة ولافتات المرور وأحواض الزهور والسيارات) وكذلك بأشيائه المهملة وأشيائه المعطلة (والشاحنات المعطلة على الأرصفة). فكل هذا الوجود المتوافر على تفاصيل متداخلة عدة يستجيب للحركة الكبيرة التي تدفع بسيارة السيرك إلى أعماق المكان.

ثالثاً: حركة العناصر المتحركة أصلاً، التي تشترك في إحداث حركات الأشياء الأخرى للمكان الثابت. ويتمثل ذلك في حركة مياه الأمطار (تحت سيول الأمطار المنجرفة من الأسطح أو من الميازيب المتزعزعة والمثقوبة) ص 36، وهي حركة ترتبط بحركة السيارة وتنعكس فيها أيضاً (وما إن تجتاز سيارة السيرك تلك المنازل حتى تنهار في نهر من الرذاذ يتراجع محصوراً في مرآتين جانبيتين خارج مقدمة السيارة) ص 36. والمطر يحيط الحركة بديمومة نماء ويعزز من روح التحول في الأشياء.

رابعاً: حركة الأشياء الجامدة والمفترض عدم حركتها، ويؤديها التمثال. وإنَّ هذه الحركة ليست منفصلة عن تكوين الحركة الكلية في القصة، إذ ترتبط بعلاقة تحقق وجودها مع حركة سيارة السيرك الناقلة والمؤثرة في الحركات الجزئية الأخرى.

فحركة التمثال تتم عند اجتياز السيارة له (وها هنا التمثال يقفز من منصته، عندما اجتازته سيارة السيرك، يخطو الخطوة الواسعة الأولى وسط القوارب، وتهوي ذراعه الطويلة على القوارب فتغرفها) ص 40، فالحركة هنا تستجيب لحركة السيارة وللتغيرات المفاجئة الحاصلة بمستوى نظر العين المتابعة لخط الأفق. وحين يقول الراوي (يختفي التمثال فجأة عندما تنعطف السيارة، ويكف عن الانعكاس عن مرآتي المراقبة الجانبيتين) نتبين أن عين الراوي تمر عبر عين المرآة ومن ثم إلى خط مستوى النظر المستقيم نحو التمثال الذي ينزل أو ينحرف تحت مستوى خط الأفق ويختفي. ويثير القاص شعوراً بأنَّ ذلك الكائن الحجري الذي دبت فيه حياة الحركة وإشغال حيّز فضائي معين قد توقف عن الحياة. ولم يكن اختفاؤه نتيجة لانعطاف السيارة وحجب الرؤية عن عين الراوي المسلطة على المرآة الجانبية. وهنا يحقق القاص لمسة ابتكار في تكوين فضاء الأشياء. ويحقق حركة لم تكن من قبل في طبيعة الأشياء.

خامساً: إعادة عرض حركة الأشياء كلها من خلال حيز محصور، يتمثل في المرآتين المثبتتين على سيارة متحركة جزء من تكوين الحركة الكلية للقطة المتابعة التي تستند إليها

عين الراوي/ دون أن يحولها إلى لقطة منفصلة تخدش تناغم البناء، يقول الراوي (الشوارع الخالية المغسولة، المنعطفات، مفارق الشوارع القصيرة المستقيمة، تلال القمامة، الرذاذ المائل، السماء الواطئة، تطارد السيارة في المرآتين الجانبيتين) ص 41.

سادساً: حركة الحيوانات المرسومة على جانبي سيارة السيرك ويظهر مروض الحيوانات يمسك بعصا، وكذلك الجمهور الغائب للسيرك حين (يلتفت المروض برأسه إلى الوراء التفاتة حادة ليواجة جمهوراً - غير حاضر الآن -) ص 35. فالقاص ينقل صورة بصرية شديدة الحركة يختصر فيها (المشهد البانورامي للسيرك، مرسوماً على كل الواجهة اليسرى لصندوق سيارة نقل كبيرة، من تلك السيارات التي تستخدم في الدعاية لسيرك متنقل) ص 35. وهو مشهد يحتوي على حركات مختلفة لحيوانات السيرك وهي تؤدي أدوارها أمام مروضها (أسود تقفز خلال حلقات نارية، وأسود متحفزة للوثوب، وأسود أخرى بوجوه بيضاء ولبدات مشعثة تقعي في صف واحد) ص 34. (ومن العمق الأخضر، ينبثق نمر، قافزاً فوق ظهور الحيوانات وبين أجسام البهلوانات السابحة مخترقاً الأنوار) ص 35. ويقدم القاص تفاصيل أخرى عن حركة اللوحة الثانية المرسومة على الجانب الأيمن من صنوق سيارة السيرك، وهي لوحة هنري روسو الموسومة بـ (ساحرة الأفاعي)، فيحكي حكاية الساحرة عبر نقل لتلك الصورة إلى حدث قصته فيضيف إل منظور لقطة المتابعة عمقاً داخلياً يتوافق مع عمق (الغابة.. الاستوائية الداكنة) ويقرن الصوت بالصورة هنا فالساحرة (تعزف على ناي ضخم تمسكه بكلتا يديها في وضع أفقي يصعب تمييزه من بين الأفاعي السود التي تحيط بعنقها وبجسدها العاري الداكن..) ص 38.

سابعاً: حركة الصوت، وقد أشرت إلى وجود هذه الحركة في حركة الحيوانات المرسومة على جانبي السيارة، إلا أن للصوت حركة أخرى مهمة في استمرارية لقطة المتابعة، تلك هي حركة افتراضية في القصة يجسدها صوت (الصرخة) نفسه، ومن هنا أضاءت الصرخة في وجودها عنواناً للقصة إضاءة تأسيس لحركة بناء القصة كلها. وصوت الصرخة هو اختراق للأشياء يبدأ بصوت ارتطام السيارة بحاجز البراميل (فتطلق السيارة نفيراً قوياً يأخذ في التردد عميقاً وطويلاً بين حطام الحديد. موجات أخرى من النفير الثاقب تخترق جدران البراميل وتتغلغل في تجاويف الحطام، لتطرد الصمت الصدئ المترسب) ص 45 وهو أيضاً صوت استمرارية الصرخة الهائلة المنطلقة من ذلك الكائن نصف الحيواني - نصف البشري (ويتضح لهذا الكائن فم: شق واسع داكن أسفل رأسه الأملس المكور. فم يصرخ) ص 45 ويستمر الصوت (صرخات تولول من برميل إلى برميل

ومن فسحة إلى فسحة) ص 45.. (صرخات تنبثق من الظلمات ستمسخ رؤوساً مكورة صقيلة بلون الحديد تشبه الرأس الذي يطلقها. يقدم الرأس – الصرخة التي تشكل في الأعماق صفيراً. وأخذ ينمو) ص 46. فالصوت هنا، هو حركة أخرى في تكوين اللقطة التي تخدم القصة متكاملة متراصة.

ثامناً: حركة الألوان؛ وهي حركة تناسق التكوين وتموجاته والتماعاته أعطت للقصة تدرجات هارمونية أكدت قوة التصاق عين الراوي المعادلة لعين الكاميرا بالفضاء المكاني والزماني الذي يشغله الحدث وينقله السرد إلى بناء معمار القصة. والألوان تتعدد منذ حركة بداية القصة (ماتزال سماء متماسكة واطئة بلون الرماد أو الصخر أو الفضة أو الألمنيوم العتيق) ص 34 (ترى بهلوانات العقل الطائرة المحلقين في أنوار خضراء شاحبة) ص 35 (في الفراغ الأخضر الشاحب) ص 35 (ويحفظ فيل ضخم توازنه على كرة صفراء) ص 35 (من العمق الأخضر ينبثق نمر) ص 35 (الغابة الاستوائية الداكنة) ص 38.. (والأوراق الداكنة الخضرة المدببة المتراكبة على بعضها) ص 38 (تلتوي في العمق الأخضر الساكن وتحيط بأزهار مروحية صفراء وأزهار كاسية حمراء قرمزية) ص 39 (عملاق داكن يرتقي مرتفعاً) ص 39 (وتنفصل عن الأرض جزر وكتل كروية وبيضوية بلون الملح) ص 43 (وقد انتشرت فيه المستنقعات الملحية وأكوام من التراب البني المتماسك، وإلى السماء الرمادية الهابطة) ص 43 (آخذاً في الانتشار ثم الذوبان فالتلاشي في الفضاء كالدخان) ص 46. من هذه النماذج المتجزأة نلحظ تركز اللون الأخضر والحالة الداكنة للون الأشياء، واللون الرمادي الذي يأتي على شكل فضة أو ألمنيوم عتيق أو دخان أو ملح وهي ألوان تحقق وجودها من خلال تدفق سيل الحركات المتداخلة للأشياء في المكان.

تاسعاً: حركة مستوى النظر إزاء خط الأفق، وتنتج عن متابعة عين الراوي للحركة الكلية التي تشغل لقطة المتابعة كلها. ويدخل خط الأفق أساساً واضحاً في منظور اللقطة إذ به تتكون علاقة استنطاق للمكان والأشياء، وتتراسل الحركات الأخرى في تكوين متداخل متفاعل منسجم ونلحظ ذلك في أمكنة متعددة من لقطة بناء القصة، ومن ذلك (يلاحق الشارع نهراً واسعاً إلى جهة اليسار، ويعتلي النهر أفقاً ضبابياً في البعيد عن الضفة غير المرئية من النهر) ص 37. (يمضي الطريق إلى أمام، دون أن تظهر له نهاية: ففي نقطة بعيدة يخترق ضباباً، أو جبالاً رمادية تتصل بالسماء وسط خلاء منبسط من الصعب تمييز الحدود التي يتصل عندها بالسماء، وعندما تلتحم نهايات الأرض بالسماء، تظهر عدة طرق قصيرة وطويلة باهتة في الأرض أو في السماء، تبدأ من نقطة ما، من منخفض أو مرتفع رماديين وتنتهي فجأة في منخفض أو مرتفع رماديين) ص 43.

فلخط الأفق حركة تتموج مع حركة السيارة حيث يكون منظور عين الراوي مساوياً لعين الكاميرا.

عاشراً: حركة النهاية؛ ويمكن وصفها بأنها حركة وقوف الحركة، وهي متصلة بأجزاء الحركات الأخرى أو أنها نتاج لها. وتمثلت في المقطع الأخير من القصة (تتراجع سيارة السيرك، بوحوشها، فتصطدم بجدار من البراميل مرتفع، تنهار البراميل، وتتراكم حول السيارة، وتستمر البراميل تتساقط جزءاً بعد جزء حتى تغطي صندوق السيارة الكبير. ولقد انقطعت الصرخات ومايزال المطر يهطل، رذاذاً منحرفاً، وتسيل قطراته على البراميل المنهارة، وعلى أشلاء الحديد) ص 46. فنلحظ هنا استمرارية الحركة بعد التوقف الحاصل للسيارة وانقطاع الصرخات، وذلك عبر استمرارية هطول المطر رذاذاً منحرفاً وسيلان قطراته على البراميل المنهارة وعلى أشلاء الحديد. وهذا إيحاء بحركية المشهد وديمومة الحركة فيه على الرغم من التوقف الحاصل للسيارة ضمن افتراض القاص الذي ختم لقطة قصته عند هذه النقطة غير الثابتة.

إن تحليل بناء لقطة المتابعة التي تقوم عليه قصة الصرخة لمحمد خضيّر، يقدم دليلاً على وعي القصة لعملية توظيف هذا الأسلوب في الكتابة الملتقية مع الكامير المتابعة، إذ تجلت عملية تفاعل في نسيج البناء القصصي ولم يكن به حاجة إلى القطع المباشر والانتقال إلى حالة أخرى من حالات الكاميرا عبر زاوية نظر عين الراوي. فالقاص أفاد مما تمنحه هذه اللقطة من قابلية تحقيق عنصر الاكتشاف المتدرج، الذي يقود الحدث في نمو هادئ إلى التكوين الافتراضي الذي يبتكره القاص لقصته كلها. وقد استطاع التخلص من الثغرات التي من السهل أن يقع فيها مستخدمو لقطات المتابعة، وأهمها عنصر تأمل الأشياء، إذ أكد القاص تحقيق التأمل في عناصر نمو الحدث وحول عين المتابعة من مسح خارجي إلى استنطاق داخلي وتحريك لعلاقات وجود الأشياء في ظل تخطيط منضبط، مكثف، يتوافر على انتقائية الفن من كم الحياة المحيط بالقاص إنساناً، وبالقصة حدثاً، فتحولت لقطة المتابعة إلى لقطة عمق يقود إلى عمق آخر والبحث في الداخل.

الهوامش

(1) من مجموعة (في درجة 45 مئوي)، بغداد، 1978 – ط 1.

(2) لوي دي جانيني/ فهم السينما، دار الرشيد، بغداد 1981، 162.

(3) المرجع نفسه، 165.

(4) دون لفنكستون/ الحركة في الفيلم، مجلة (الثقافة الأجنبية) العدد 4 – 1987، 152-153.

(5) فهم السينما، 162.

(6) المرجع نفسه، 165.

* * *

الرواية في أدب عبدالسلام العجيلي

عبداللطيف الأرناؤوط

منذ بدأ الدكتور عبدالسلام الجيلي حياته الأدبية كاتب قصة يصور واقع المجتمع الريفي البدوي المتمسك بأعرافه وتقاليده في الشمال السوري، حكايات يسمعها أو يؤلفها وليسبغ عليها الطابع الفني وأسلوبه الشائق. ولعله لمس أن المجتمع الضيق الساكن لا يتيح له أن يتناول عالم الرواية بما فيهامن رصد للمجتمع والتغير الذي يمليه التطور. فالمدينة الوحيدة التي عاش فيها طبيباً لم تكتسي طابع المدن، ظلّت أشبه بقرية كبيرة تسودها النزعة العشائرية والموروث الاجتماعي منعزلة عن التغيير المدني أو الاجتماعي، ومن المسلّم به أن التطور والتغيير ينطلقان من العاصمة والمدن المنفتحة على المدينة.

لقد تطلع «العجيلي» إلى نقلة أدبية يتحول من خلالها إلى كتابة الرواية بما تتطلبه من صراع اجتماعي ورصد لحركة التغيير الاجتماعي في المجتمع العربي السوري، فكان مضطراً أن يتناول في رواياته عالم العاصمة بما فيها من حركة ثقافية وسياسية، ونزوع إلى الثورة على الواقع، ولم يكن إلمامه بخصائص التركيبة الاجتماعية في العاصمة.

صحيح أنه عاش في دمشق زمناً، لكنه لم ينفذ إلى أعماق جذورها الاجتماعية وموروثها الإنساني، كانت في نظره كأي عاصمة مرفقاً تجارياً ومسرحاً للصفقات المادية، يضحي الإنسان بقيمه في سبيل

تحقيق مكاسبه المادية، وبدأ المثقفون من خلال رواياته طبقة هشة مندفعة إلى التغيير لكنها سريعة الانكسار والتراجع عن الهدف، طبقة يشارك في قيادتها مهاجرون مثقفون من الريف غير متمرسين بتجربة نضالية صلبة، ولم يتبصّروا جيداً لعبة الكسب والخسارة التي مارسها المدني عبر عصور طويلة من التجارة والتدبر، فاكتسب مرونة وخبرة..

لقد صور الكاتب عبدالسلام العجيلي الواقع في روايتيه المعروفتين:

1 – باسمة بين الدموع.

2 – قلوب على الأسلاك.

1 - باســمة بين الدمــوع:

تجري أحداث رواية «باسمة بين الدموع» للدكتور عبدالسلام العجيلي في أثناء الحكم الوطني لسورية خلال الخمسينيات من القرن العشرين، ومسرح هذه الأحداث مدينة دمشق.. أما بطلها المحامي سليمان عطا الله، ابن الريف السوري والمقيم في دمشق، فهو محام ناجح، وخطيب بارع استطاع بمواهبه الأدبية ونشاطه الحزبي والاجتماعي والسياسي أن يشق طريقه إلى الساحة السياسية في بلدته الواقعة في الشمال السوري، وهو خصم لدود لسياسي آخر محنّك من الشمال، وبورجوازي أصيل ينتمي إلى الكتلة الوطنية التي قادت الدفة السياسية في سوريا بعد الاستقلال، وكان سليمان عطا الله يمثل جيل الشباب المعارض لرموز الإقطاع والرجعية، واستطاع عن طريق الأحزاب الوطنية والقومية واليسارية أن يقيم جبهة ناشطة تحاول زحزحة الجيل القديم عن مواقعه السياسية في قيادة المجتمع.

ويستخدم الكاتب عبدالسلام العجيلي في روايته أسلوب السرد الروائي فيبدأ بسرد الحادث الذي تعرّض له سليمان عطا الله وهو يقود سيارته على طريق بيروت، كان حادثاً رهيباً كاد يعرضه للموت، فقد انحرفت السيارة عن الطريق وانحدرت في الوادي المجاور لولا أن القدر هيأ له صخرة تعترض طريقها وتحول دون انحدارها إلى قاع الوادي على بعد مئات الأمتار نزولاً، وتستمر الرواية في عرض حياة سليمان وصلاته السياسية وعلاقاته الغرامية إلى أن تنتهي بما بدأت به، ويروي وقائعها سليمان عطا الله نفسه بطريقة تيار الوعي الداخلي، فيسرد الأحداث ويعلّق عليها، ويستخدم الكاتب «العجيلي» أسلوب الرسائل المتبادلة بين سليمان عطا الله ومحظيته «ناتاشا» أو باسمة، وهي رسائل تساعد في الكشف عن نفسيات الشخصيات، وإبراز نظرتها إلى الحياة وفلسفتها الفكرية، ومعتقداتها في شتى الأمور كالحب والجنس والسياسة. ومن هذه الشخصيات الدكتور إلياس صديق سليمان عطا الله وظله في الحياة، لكنه يختلف عنه في الرؤية والسلوك ونمط التفكير.

و«هيام» شقيقة «باسمة» طالبة جامعية، تحب سليمان وتقدّر نبوغه، لكنها تكتشف أخيراً علاقته الغرامية بأختها الكبرى باسمة المدرّسة في ثانويات دمشق، فتصدمها حقيقة هذه العلاقة بالصميم، وتنصرف عن سليمان بعد خيبة أملها.

ومن شخصيات الرواية البارزة سعاد زوجة المحامي عبدالحليم، صديق سليمان، وهي لا تحب زوجها وتطمح إلى إقامة علاقة مع سليمان، الذي توزّع قلبه بين أربع نساء، باسمة المرأة الساحرة الجمال والسيدة المطلقة بعد زواج تقليدي مخفق، وشقيقتها الصبية المتفتحة وطالبة الجامعة المتعلقة بالفكر، والمعجبة بعدة شخصيات ومنهم سليمان، وسعاد زوجة صديقه التي يعجبها في سليمان جسده، «فقد كان في الثانية والثلاثين من عمره، طويلاً ذا قامة رياضية، وكانت عيناه عسليتين، وشعره أميل إلى الشقرة». وسعاد الراقصة التي يفيء إليها سليمان في أزماته النفسية.

يلتقي سليمان «باسمة» في أحد المؤتمرات الحزبية، وتسمع باسمة خطبته عن سياسة الحزب الاقتصادية التي لاقت استحساناً، وألهبت القاعة بالتصفيق، وبلغت صديقه الدكتور إلياس انتباهه إلى فتاة كان نظرها متعلقاً بسليمان طوال الخطبة وبعدها، وتقترب منه «باسمة» وتوجّه إليه سؤالاً يتعلق بالضمان الاجتماعي وجذوره في الفكر الإسلامي، ثم يوصلها بسيارته إلى منزلها برفقة زميله إلياس، فتدعوهما إلى تناول فنجان من القهوة، فيتعرف هناك أختها هيام، وتتوطد صلته بباسمة، وتتجدد اللقاءات بينهما بعد ذلك، ويشارك إلياس في أول لقاء، فيدور الحديث فيه من الشباب، فيرى إلياس أن الشباب خلق للمتعة وليس للسياسة، ويستشهد برأي المفكر الأمريكي «كنيزي» الذي يرى أن الإنسان يتم نضجه في الثامنة عشرة حتى الخامسة والثلاثين وتضمحل قواه الجسدية بعد الأربعين، ويذهب سليمان إلى أن من الغفلة أن يضيّع الإنسان هذه الفترة من عمره في غير أمور الحب أي بالأمور العقلية التي يجب أن تكون مثار الاهتمام بعد سن الأربعين، ويؤيد رزي «كينزي» ومداره أن الشباب هو موسم الحب، وفي اللقاء الثاني يلتقي سليمان بباسمة فيتجولان في أسواق دمشق، وتحدثه عن ماضيها وزواجها الخائب ويتواعدان على اللقاء في صبيحة الغد ليقوما برحلة مشتركة إلى شتورا، وفي الطريق يتحدثان عن شؤون الحب والسياسة، وينتهي بهما المطاف إلى بحمدون، حيث يتناولان طعام الغداء في فندقها، وفي كوخ ملحق بالفندق، ويحاول سليمان مغازلتها فتتمنع، لكنه يرى في تمنعها لوناً من الإغراء وفي نظرتها الواخزة إذلالاً لتفوقه الرجولي والفكري (وأن عليه أن يحطم اعتداد هذه النظرة وكبرياءها، فلما تهاوت بين ذراعيه لم تملك أن تدفع عن نفسها فضول أنامله.. فكان جسدها

كريشة في مضطرب أهوائها» وفي طريق عودتهما إلى دمشق كان سليمان يفكر بتلك العلاقة التي كُتبت له مع باسمة، وأين يمكنه أن يدرجها في فصول السلوك الأخلاقي، وهو الشخصية التي تطمح إلى الامتثال بكبار رجالات السياسة والاعتداد بمثلهم العليا، لم تكن صلته بباسمة حباً بل كانت لوناً من ... أظهر من خلاله سليمان رجولة الرجل الشرقي وصلفه، وينصح إلياس صديقه سليمان بأن باسمة لم تخلق له، وأن هياماً أختها أنسب له، ويعتمد في إقناعه على الاستهداء الشعاعي، وهو فن الاستدلال على الأجسام وتطوراتها بتقصي إشعاعاتها الكهروطيسية، ويوضح أنه استخدم للحكم على صلة سليمان بباسمة، رقاصاً من العاج قادراً على إرشاده إلى مثل هذه الأمور، وأن تجربة الرقاص أثبتت له أن باسمة لا تصلح له.

لم يكن سليمان يؤمن بالحب، لكن باسمة ملكت لبه، فراح يتصرف كالمحبين ويطوف بسيارته حول بيتها، وكان يتصور أن لقاء «بحمدون» كان انتصاراً له ملك به زمام امرأة لا نظير لها، وفي جلسة بينه وبين باسمة والدكتور إلياس، يفصح سليمان عن رأيه في الحب، فيرى فيه خدعة ضحكت بها الطبيعة على الإنسان للتناسل والتزاوج، فالعلاقة بين الرجل والمرأة هي محض حيوانية. وما الحب إلا ذلك الوسيط الذي يشبه دوره الذهب في العلاقات الاقتصادية، ويخالفه إلياس فيرى أن الحب لون من الإيمان بالإنسان والنفس الإنسانية، فهو طبيب يعالج الجسد لكنه يصطدم بالنفس في كل مرحلة من مراحل العلاج. وينتقد سليمان ورأيه في الحب، فهو، يفتقر إلى الإيمان، ولا يدرك أن في قلب المرأة ينابيع حب كبيرة لا تنضب إلا إذا كان الرجل جاهلاً لا يعرف كيف يفجرها، ويؤكد أن النساء يخضعن لدورات عاطفية يستغلها الرجال، فالعلاقة بين الرجل والمرأة ليست مقايضة، لأن قوانين القلب الإنساني لا تخضع للمقايضة وطلب الربح، وتتأثر «باسمة» بهذه الآراء وتصمم على مرافقة سليمان في سفره إلى «بحمدون» وشغلت سليمان فكرة الدورة العاطفية للمرأة، فكان يخشى أن تكون استجابة «باسمة» له لوناً من الاندفاع العاطفي العابر الذي سيزول بعد انتهاء دورة فتاته العاطفية، وفي الفندق الذي استقرا به مجدداً تصارحه «باسمة» بأنها تريد أن تنسى تلك الواقعة التي جمعتهما وتريد أن ينساها، كما تصارحه بأنها كانت في لحظة ضعف، لكن نداء الجسد لدى كليهما كان أقوى من الصد، فإن «باسمة» بعد تمنعها تنهار وتسلم سليمان ...، ثم تلتمس منه أن يتزوجها، ولم يكن سليمان مستعداً لتقبل هذه الفكرة، فيعتذر لها بلباقة ويذكّرها بعادات مجتمعه الريفي الذي يفرض على الشاب أن يتزوج من بيئته، وذرفت «باسمة» الدموع.

وفي دمشق يتلقى سليمان من باسمة

رسائل تشير فيها إلى تردده وقد اتخذته مثلها الأعلى، فهي تطمح إلى العلياء، ولو رغبت في الزواج من إنسان عادي لوجدت عشرات من الرجال. لقد قهرها الحب فرأت في خضوعها له لوناً من البطولة والتسامي، وفناء المرأة في حب الرجل، وتلومه على ضعفه وعجزه عن أن يكون سيد قراره ونفسه، مع أنه سياسي يريد أن يقيم العدالة ويحقق مثله العليا، لكنه عاجز عن قهر نفسه وما يكبلها من عقد، وتريد أن يكون كما تصورته بطلها الذي تعشقه، وكان يؤلم سليمان أن تشك «باسمة» في قوته، وأن تتعلق به، ويدرك أن علاقته بها قد تطورت إلى علاقة قوية، «كانت أفكار باسمة تدور في فلك الروح والنفس والعقل، بينما كان الذي يستأثر بها في كل لقاء هو الجسد ...» ولعل التحول في سلوكها الجسدي قد أدى إلى ذلك التحول في سلوكها النفسي، فبعد كل لقاء كان يخالجها لون من الخجل أو الندم، إلا أنهما لا يثنيانها عن التمسك بسليمان والاعتزاز بصلتها به، في حين كان سليمان يغطي تلك العلاقة ويسوغها بحجة أنها رفيقته في الحزب، أما هي فلم يكن يهمها افتضاح أمرها، وما كان يراه فضيحة كانت تراه واقعاً وحقيقة، وتحرص على أن تراه في كل يوم، وتتقرى منه عن الأخريات، فيصارحها بعلاقته بالراقصة سعاد، ولم تكن تراعي شعور أهلها وتأخرها في الليالي عن البيت، وفي آخر لقاء لهما تنسى «باسمة» عقدها في غرفته، فلما اقتحمت أختها هيام بيته، وكانت تطمح أن تقيم علاقة حب معه، رأت العقد، وأدركت أن «باسمة» تلتقيه في علاقة حميمة فتثب فجأة وتخرج من منزله محبطة، وتقع فريسة المرض بسبب صدمتها النفسية، وهي التي أعجبت بمثالية سليمان ورأت فيه مثلها الأعلى في الرجل، وتدرك «باسمة» في تصرفات أختها أنها اكتشفت علاقتها به، فتبادر إلى إقناعه بالزواج منها، ويدهش سليمان لعرضها وهي التي تحبه، وينتابه صراع نفسي عنيف، فيفر إلى بيروت ويقابل راقصة أجنبية. وفي لحظة يأس وجد نفسه يعترف لها بآلامه ومحنته، فتنصحه بالزواج بهيام، ويدخل المشفى بعد حادثة تدهور سيارته، وإصابته بانقراص في فقراته، وتزوره باسمة في المشفى، وتجدد عرضها لسليمان بالزواج من أختها، فهي تدرك أنه إذا شفي سيطارد هيام، وستقع فريسة لإغوائه، لكنه يرفض عرضها، فتغادره يائسة.

وبعد شهور يتلقى منها رسالة تعلمه فيها أنها طلبت إعارتها مدرّسة للكويت، وأنها كتبت لهيام رسالة تدعي فيها أنها سلمت سليمان طوقها ليشتري لها مثله، وأنها تكلفها استرداده، وستسافر غداً بالطائرة إلى عالمها الجديد، وأن علاقتهما لم تجن منها سوى اللذة ثم السأم والغثيان بعد الارتواء، فيسرع سليمان لوداعها، فلا يدرك الطائرة إلا عند إقلاعها، ولا يبصر إلا خيال باسمة والدموع تنساب فوق أهدابها الجميلة.

2 - قلــوب على الأســلاك:

في رواية «قلوب على الأسلاك» المتميزة للدكتور عبدالسلام العجيلي، تحليل للحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمع السوري ما بين الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وهي فترة ما بعد الاستقلال الوطني، حين تسلمت الطبقة البرجوازية مقاليد الحكم الوطني انتهاءً بالوحدة ثم الانفصال.

صحيح أن الزمن الروائي لا يتجاوز المدة الواقعة ما بين «أول الربيع وأواسط الصيف من عام 1961»، غير أن خواطر الشخصيات وذكرياتهم تمتد إلى مرحلة سابقة لاحقة، وتؤرخ لعشر سنوات خلت أو تلت مرحلة قلقة تمَّ فيها لون من الفرز الاجتماعي للطبقات، ونشوء الأحزاب الوطنية، والصراع بين الفئات المحافظة والمعتدلة والمتطرفة، وبين جيل الشباب المثقف والشيوخ.

يستخدم الكاتب عبدالسلام العجيلي طريقة البوح أو الاعتراف بلسان بطل الرواية «طارق عمران» ويمزج البطل اعترافاته بأسلوب متميز مستعيداً ذكريات الماضي أو محللاً خلفيات الشخصيات التي يتحدث عنها.

ومع أن الكاتب يصرّح بلسان بطله أن ما تسرده الرواية ليس رواية ولا عملاً قصصياً بالمعنى الفني، وإنما هو وقائع الحياة، وسجل ذكريات وليس «مذكرات» بالمعنى الفني، فإن النص بما فيه من واقعية تسجيلية وحبكة فنية يصنف في باب الرواية الفنية.

تدور أحداث رواية «قلوب على الأسلاك» حول ذكريات «طارق عمران» الشاب الريفي الذي يفد من ريف حلب إلى مدينة دمشق في ربيع عام 1961، ليعمل في شركة للبناء والمقاولات يملكها عمه «عبدالمجيد بك عمران»، وهو يريد أن يدربه ليتسلم مكانه في إدارة الشركة وقد أضمر في نفسه أنه سيصفّي أعماله في دمشق وينقل نشاطه إلى أوروبا بعد أن أصيب بخيبة أمل كبيرة، فقد كان يمنّي نفسه أن يحوز امتياز تنفيذ خط للتلفريك في دمشق، وعمل المستحيل ليتحقق حلمه، غير أن حكومة الوحدة لم تستجب لتنفيذ المشروع وآثرت التخلي عن فكرته بسبب صراع القوى المتنافسة لتنفيذه. ويوطد عبدالمجيد عمران صلته بالشخصيات القادرة على التوسط، ويستعين بالعنصر النسائي القادر على التأثير في الأوساط المعنية، ويبني حلمه على هذا الأساس، ويكلف ابن أخيه الشاب «طارق» أن يدخل في لعبة المشروع مستغلاً شبابه ومواهبه، فقد كان يتمتع بشباب ساحر، إضافة إلى مواهبه الأدبية، فهو شاعر رقيق، وباستطاعته ولوج الصالونات الأدبية والأوساط الثقافية، والنفاذ إلى الطبقة العليا من المجتمع، وخاصة سيدات الصالونات اللواتي يملكن القدرة على التأثير بأصحاب الشأن.

يتعرف «طارق» في الشركة فتاة تدعى «هدى» وهي سكرتيرة عمه، وقد سحره ذكاؤها، وإلمامها الواسع بشؤون الشركة وحرصها على متابعة أعمالها، ويكاد يقع في حبها، غير أنها كانت تضع في إصبعها خاتم خطوبة، ويدرك من احتكاكه بأسرتها التي دعته غير مرة لمائدتها أنها تضع الخاتم لتتخلص من المضايقات، وأنها ليست مخطوبة وهي عازفة عن الزواج، وفي تردده على بيت أهلها يلتقي أختها «ماجدة» الطالبة في المرحلة الثانوية، وهي تختلف سلوكاً وطبعاً عن شقيقتها، فهي جريئة وصريحة إلى أبعد حدود الصراحة، تنتقد أنوثة أختها المتحفظة، ولا تتورع أن تزوره في شقته، وتحدثه عن... بكل صراحة، وتغريه بإقامة علاقة معها على غرار زميلاتها في المدرسة اللواتي يصاحبن شباناً، ويكتشف «طارق» أن ذلك التحلل الخلقي نابع من تربية مدرستها، ويستغرب «طارق» ذلك التطرف في سلوك «ماجدة» وهو الفتى الريفي المحافظ لكنها تنتقد بشدة سلوكه الذي ترى فيه لوناً من النفاق الاجتماعي، ويضحي بقيمه أمام فتنتها، فيضعف أمامها، لكنه يدرك أنها طفلة متورطة بالتحرر المندفع، فيطلب منها أن تعود إلى بيتها، وتكتم أمر ما جرى بينهما فلا تبوح به لأسرتها أو لأختها «هدى».

وإذا كانت «ماجدة» في الرواية ترمز إلى جيل الشباب المندفع والمتهور في طلب التحرر، فإن «نهاداً» تمثل المرأة البورجوازية المترفة، تقيم منتديات في صالونها وتستقبل رجال الأدب، لا حباً بالأدب بل لأنها تقلّد برعايتها الأدباء أبناء الطبقة المترفة، ويتردد «طارق» إلى صالون نهاد الأدبي، وسرعان ما يشق طريقه للوصول إلى أبناء الطبقة الفنية في دمشق وتعرّف شخصياتها، وبخاصة السيدات اللواتي وجدن في شعره أصالة، وفي جماله عنصر جذب، وكان عمه يمهّد له الطريق ويشجعه على كسب قلب نهاد لأنه يعرف نفوذها في الأوساط الحاكمة وقدرتها على مساعدته في مشروع التلفريك، وتقع «نهاد» في حبه وهي التي تزوجت زوجها من غير حب، ووطدت علاقتها بزكي بك صاحب الكلمة النافذة لدى الأوساط الرسمية، والذي أوحى إلى هذه الأوساط بعدم الموافقة على منح عبدالمجيد عمران امتياز تنفيذ المشروع، وتقع «نهاد» في حب طارق ولكن بعد فوات الأوان، فقد عاد العم من القاهرة خائباً بعد أن قررت حكومة الوحدة تجميد المشروع، غير أن طارقاً يستغل نفوذ نهاد لتحرير «زهير» من السجن، وكان رجال الأمن قد اعتقلوه لمعارضته النظام، وقد عرفه طارق في أثناء تردده إلى مقهى «البرازيل» مستقر رجال الفكر والشباب المثقف آنذاك، وجلّهم من فئات سياسية وطنية أو يسارية معارضة تعكس الغليان الفكري والسياسي في تلك المرحلة، ولم يستطع طارق إلا أن يكون شاهداً على تلك الفترة، فقد كان في أعماقه ممزقاً بين ولائه لعمه البورجوازي الثري وولائه للقيم الريفية

التي حملها معه من القرية، وعزّز خياره ما شاهده من التناقض بين المبادئ التي يطلقها رجال الفكر والسياسة في مقهى البرازيل والممارسات السلوكية التي تصدر عنهم، فمن بينهم الدكتور زين العابدين الذي يدّعي الفكر ويكتب في التاريخ والسياسة، ويبيع كتبه مزوراً التاريخ والسياسة دون أن يبحث عن الحقيقة، وإنما يهمه ما يقبضه من ثمن لتزويره الفاضح للفكر والحقيقة ومنهم «ممدوح» الشاب اليساري المتطرف والحاقد على البورجوازيين، لكنه لا يتورع عن العمل في شركة عبدالمجيد بك مع أبيه، وشتمه في آن واحد، والارتماء بأحضان «زوزو» الراقصة، وهو إلى ذلك يحلم بتأميم الأرض والرأسمال ويؤمن بوجود جيل اشتراكي جديد «يطمع أن تكون الثروة لمجموع الشعب».

لم يكن حب طارق لماجدة ونهاد حباً حقيقياً، إنه في نظره نزوة من نزوات الشباب، لكن حبه لصفية بدا له حباً حقيقياً، و«صفية» مدرّسة الآنسة «ماجدة»، وهي وأمثالها زرعن في جيل ماجدة بذور التمرد والثورة على العادات والتقاليد، كانت ساحرة الجمال، متطرفة في أفكارها غير أنها لم تكن تتخلص من عقدة الشعور بالتعالي على أبناء الريف، والتعريض بهم وبتصرفاتهم وهي زوجة مهندس عمل لدى عبدالمجيد بك في مشروع التلفريك قبل مجيء طارق إلى الشركة، وقد التقاها طارق في صالون السيدة نهاد بعد أن توفى زوجها، فأعجبت به، ولم تتورع عن ضرب موعد معه دون أن تفصح عن هويتها، ويلتقي العاشقان ويستقلان الترام إلى الغوطة، وتتوطد بينهما علاقة حب جارف، ويزورها طارق في بيتها، ويكتشف مدى اهتمامها بمشروع التلفريك الذي كان زوجها من مصمميه، ويتحفظ طارق أمامها عن الإدلاء بأي معلومات عن تطور موضوع المشروع لأن عمه أوصاه بالكتمان، خشية أن يستفيد خصومه من ذلك، ولا تستمر العلاقة طويلاً بين العاشقين، لأن صفية كانت مضطربة بين ولائها لذكرى زوجها الراحل وانتمائها لطبقة تختلف عن طبقة عبدالمجيد بك، ولاتجاه سياسي معارض. كانت نزوة حب عارضة سيطرت عليها وأسقطت طارقاً من حياتها.

وتمضي أحداث الرواية إلى خاتمتها المفاجئة، فقد قرر عبدالمجيد عمران بعد إخفاق مشروعه، مغادرة وطنه وتصفية أعماله في دمشق ونقل نشاطه إلى أوروبا، ويكتشف طارق من عمه أن خاتم الخطبة الذي تلبسه هدى لم يكن زائفاً، فقد خطبها سراً وترك الأمر مكتوماً بينه وبين أهلها تمهيداً لسفره، وفي قلب هذا الاضطراب السياسي والاجتماعي واحتدام الصراع بين الفئات المتناحرة زمن الوحدة، يشعر عبدالمجيد أن الانفصال آتٍ لا محالة، ويستشرف مستقبلاً كالحاً للبلاد يكون الانفصال فاتحة له، ويحاول طارق التهوين من مخاوف عمه، فيجيبه بمنطق البورجوازي

المغلوب على أمره: [حين ينخر السوس دعامة، ويأتي عليها فإنك لا تدري أين يقف النخر، ومتى يتقوّض البناء الواقف.. الحق إنها ليست سفينة البلاد، بل سفينة الآمال والمثل العليا هي التي تغرق، وتغرق فيها القيم التي آمن بها جيلنا...

يمكنك أن تقول: إن خطر الغرق الذي أتوقعه مغالى فيه، وإن البلاد تظل بلادنا، ولو تغيّر نظام الحكم فيها، لن يملكها أجنبي ولن تحتلها إسرائيل، غير أني أبعد نظراً في هذا منك... وربما كنت أكثر إيمانًا بالمثاليات على ما اشتهر به رجال الأعمال من ميكافيلية... لو لم تقم الوحدة بين بلدينا لظلت قيمة الانفصال ضئيلة، أما أن يتم بعد تحقيق الوحدة فتلك الضربة القاصمة التي تنزل بهيكل مثلنا الأعلى وتهدد بتقويضه من أساسه..].

ويسافر العم، وتسافر معه زوجته، وهو في مغتربه ناجح في عمله، بعيد عن القلق غير أن موجة الاندفاع السياسي، والتطرف في الثورة على الواقع في ساحة الأحداث وفي سلوك الشخصيات القلقة في تلك الفترة لم تسفر عن أي خطر، فقد تحولت شخصية ماجدة التلميذة المتطرفة بعد عنفها إلى سكون، وهي الآن كما يقول طارق عمران «في طليعة السيدات المجدات» تضع على عينيها نظارتين سميكتين، مكبّة على دروسها، أما نهاد السيدة المترفة العابثة، فقد تركت زوجها وارتبطت بزكي بك الذي أصبح مسؤولاً كبيراً، وصفية الحبيبة التي تخلت عن طارق وجدت لها زوجاً بعد الحداد. ولم يثبت على حاله سوى الشاب ممدوح الذي صمد على حلمه، لا شجاعة منه كما يقول في إحدى رسائله إلى طارق، لكن عجزاً منه عن الهرب. ويختم طارق عمران اعترافاته قائلاً: [حين أعد الهاربين في هذه الحياة فلا أجد أكثر منهم، وحين أرى ما خلقه هذا الهروب المستديم من الكوارث أتعزّى بالكتابة، وأهرب إليها... أليس هذا هو الهروب الحقيقي.. الهروب الكبير..؟؟].

* * *

تبدو رواية «قلوب على الأسلاك» تحليلاً دقيقاً للتحول الكبير الذي هزّ المجتمع السوري بعد الاستقلال، هو تحوّل امتزج بلون من العنف السياسي والاجتماعي، واهتزت في دوامته نفوس الأجيال، بسبب خيبة الأمل التي تضخمت في نفوس الجماهير بعد الاستقلال، فقد وجدت نفسها تتحرر من المستعمر لترتمي بين فكي الاستغلال الطبقي المتمثل بالطبقة المستغلّة: التجار وأصحاب المصالح الذين كانوا أقسى على الوطن وأبنائه من المستعمر نفسه، على أن اندفاع الجماهير في الدفاع عن مصالحها كان من العنف بحيث سلم الحكم للطبقة العسكرية التي قامت بتصفيات سياسية معتمدة على أجهزة القمع لديها، ولم يكن النضال الوطني في جوهره متماسكاً، بل كان هشاً، توجهه المطامع الفردية والمكاسب الخاصة، حتى بدا وكأن مسألة الوطن لا حل

لها، وأن الابتسار في طلب الحل لا يجدي نفعاً، ولابد من التمحيص والنقد ودراسة الواقع قبل الارتماء في إغراء الحلول المثالية. كان كثير من المفكرين يرون الحل في قيام الوحدة، وكانت فئة تنادي بالتريث قبل الإقدام عليها، وأخرى تراجعت بعد قيامها وكانت مفعمة بالحماسة لها، وآخرون من اليساريين في الفكر كانوا يرون أن القضية هي قضية حرية، وأن القمع السلطوي هو مصدر كل الملل، في حين عالج آخرون مسألة الوطن من زاوية اقتصادية، ورأى بعضهم الخلل في طبيعة الشعب وعقلية الحكام، أن مشكلات الوطن السياسية بدت كما يقول ممدوح: [مثل كبة الخيوط المتداخلة، كبة خيوط ملتفة حول ضلوعنا لتحطمها.. والشطارة هي في أن تمسك برأس الخيط، أي كيف تبدأ بالحل...].

وتكشف الرواية عن مغزى أساسي يلتقط من صفحاتها الأخيرة، ويمكن تلخيصه بما قاله طارق عمران، فإن الأحلام الفردية للإنسان قد تندمج بأحلام الجماعة وتتوحد كما حدث في تلك الفترة، غير أن قسوة الواقع ومنطق الحياة يدفعان بالكثيرين من أصحاب القيم والمبادئ إلى مصادرة أحلامهم الجمعية والانسياق وراء أحلامهم الفردية، بل تضطرهم الظروف إلى التخلي عن مبادئهم إما طلباً للتكيف الاجتماعي وإما مسايرة للحياة وإما طمعاً في حياة هادئة مريحة، فشخصيات الرواية شخصيات محبطة لا تستقر على حال، وهي تعبر عن رفضها بالثورة والاحتجاج على الواقع، لكنها في أعماقها شخصيات ضعيفة هشة قابلة للانكسار.

هل يعد ما كتبه الدكتور عبدالسلام العجيلي رواية بالمعنى الفني..؟؟ أجل.. إن سيرة طارق عمران ليست شخصية فحسب، وإنما هي سيرة شعب بكامله في مرحلة من أخطر مراحل تاريخه، واستطاع الكاتب بواقعيته التسجيلية الدقيقة أن يوفر للنص كل مستلزمات الفن الروائي، من تصوير ونقد وتحليل، وحبكة تقوم على عرض الوقائع في إطارها المكاني والزماني، وتنطلق من الحديث عن حياة بطل الرواية إلى دراسة شريحة واسعة من حياة المجتمع الدمشقي.

وإذا كان عبدالسلام العجيلي لم يهتم كثيراً بالفئات الاجتماعية الأخرى غير البورجوازية أو الطبقة المثقفة التي تشكل بورجوازية صغيرة، غير أنه عكس واقع الحال في تلك الفترة، فإن الطبقة المثقفة وحدها هي التي كانت تقود النضال العمالي والفلاحي في مواجهة الحكم الوطني ثم الحكم العسكري الذي أفرزته، ولم يكن للفئات الأخرى إلا دور التابع في هذا الصراع آنذاك. على أن عبدالسلام العجيلي يرسم صورة للبورجوازية الدمشقية وقيمها تغاير تماماً الصورة التي رسمتها الكاتبة الدمشقية غادة السمان.. والتي تعرف جيداً هذه الطبقة التي تبدو لديها أقرب إلى الحفاظ والتدين واحترام العادات والتقاليد.

فقد تظهر تلك الطبقة لدى «العجيلي» وكأنها مفتونة. بالتحلل من القيم، تؤمن بالميكافيلية، ولا يردعها وازع من ضمير، وتبدو المرأة وكأنها تخلت عن كل ما يربطها بالماضي تحت تأثير موجة التحرر والتطرف السائدة، ومهما بلغ أثر الأفكار التحررية فليس من المعقول أن تتبذّل فتاة كماجدة، فتنادي بحرية مطلقة، أو تتبنى مدرّساتها إفساد الجيل، إن هذه الصورة المبالغ فيها ليست قائمة في الواقع إلا في تصورات الكاتب فماتزال الفتيات الدمشقيات حتى بعد ثلاثين عاماً من كتابة الرواية أقرب إلى الحفاظ على التقاليد، والبعد عن الرذيلة والاستهتار إلا فيما ندر.. وعلى الرغم من برودة السرد التي فرضها حرص الكاتب على تسجيل التفصيلات والوقائع الدقيقة والحوار النقدي والتحليلي الذي يتجاوز أحياناً مقتضيات العمل الروائي، فإن عبدالسلام العجيلي لامس شاعرية النص في كثير من المقاطع، إضافة إلى قدرته اللغوية على توضيح الأفكار ودقة التعبير وروعة الوصف، وهي دقة يفتقر إليها كثير من كتّاب الرواية الذين تسوقهم حمّى المشاعر المتدفقة، وتحول بينهم وبين تصوير مناحي الحياة بقلم هادئ رصين، وفكر نيّر، وثقافة واسعة تبرز من خلال الحوار.

وعمد الكاتب عبدالسلام العجيلي إلى شد القارئ وتشويقه حين أرجأ العقدة إلى آخر الرواية، فلم يظهر النيات الخفية لعبدالمجيد عمران، ورغبته في مغادرة البلاد والاقتران بسكرتيرته «هدى» إلا في النهاية، وإن كان ذلك قد ابتعد عن المنطق، فبدت أقرب إلى السيرة الشخصية تتوالى فصولها على صورة لوحات متقطعة دون تجلية لمواقف الشخصيات التي يربطها خيط خفي بحياة عبدالمجيد بك عمران وتطلعاته وأحلامه الاقتصادية.

وإذا كانت رواية «قلوب على الأسلاك» تصويراً لشريحة من الحياة بصدق وأمانة، فإن عبدالسلام العجيلي يظل من أبرز الأقلام الأدبية في الوطن العربي قدرة على تحقيق هذا الهدف، وذلك قبل أن تنحرف الرواية عن مسيرتها الواقعية وتسقط في بؤرة التحليل النفسي أو تصوير الاغتراب الفردي والتمرد الرومانسي للكاتب، ذلك أن هذا التحول قد حصر الرواية ضمن الذات والهواجس الداخلية، فبدت معزولة عن الحياة الاجتماعية، فقيرة في تجليتها ورسم صورة صادقة للواقع الخارجي.. وهي خسارة لا تعوّض، بعد أن كانت الرواية معادلاً موضوعياً للواقع الخارجي، أمست الكتابة هرباً من الواقع ورفضاً له، غير أن حلم الهرب أصبح هو الذي يحتل الصدارة في العمل الروائي على حساب تجلية الواقع، ومن هنا فإن بطل رواية «العجيلي» لم يصف هربه ولم يثقل على القارئ تضخيم آلامه واغترابه إلا في سطور قليلة وردت في ختام الرواية، ليكون شاهداً واعياً وأميناً على رسم الحياة، ربما لأنه لم يكن ملتزماً، لكنه كان مرهف الحس خلال تصوير

أدق خلجات نفسه التي تستجيب للتغيير، فتنساق له حيناً وتعارضه حيناً آخر، لكن بوعي الإنسان الذي لم تخرجه الأحداث عن طوره، ولم تدفعه إلى الوساوس والهلوسة وداء العصر، فبدت اعترافاته وثيقة هامسة تلامس التاريخ وتستنطق الشعر، وتجمع بين أهواء القلب ونوازع العقل الإنساني، والأديب المبدع هو الذي ينفذ إلى عقولنا وقلوبنا، وليس ذاك الذي يستدر منا الدموع دون أن نعلم مواجعه بجلاء ووضوح.

* * *

التوافق والتشابه بين أبطال الروايتين:

نلاحظ التشابه واضحاً بين روايتي عبدالسلام العجيلي 1 - باسمة بين الدموع. 2 - قلوب على الأسلاك. وهو تشابه يصل إلى حد التطابق في الحبكة والتصميم وطريقة السرد والشخصيات، فنلمس أن باسمة في رواية «باسمة بين الدموع» تطابق شخصيتها شخصية «هدى» في «قلوب على الأسلاك» كلتاهما خابتا في الزواج، وتعلقت الأولى بسليمان عطا الله كما تعلقت الثانية بطارق عمران، وكلتاهما آمنتا بالحب وجذبتهما شخصية المحبوب الجسدية، وهيام في الرواية الأولى تطابق ماجدة في الرواية الثانية فكلتاهما تمثلان جيل الستينيات المراهقات المتعلقات بالمثل، والمشبعات بالأفكار التحررية، وسعاد زوجة المحامي في الرواية الأولى تكاد تكون صورة عن نهاد فكلتاهما تحبان زوجيهما وتطمعان بعلاقة حب.

وفي الروايتين نجد شخصية راقصة الملاهي التي غالباً ما تكون ملجأ للشبان الذين سدت في وجوههم فرص الحب أو خابت آمالهم في المرأة، والبطلان في الروايتين [سليمان عطا الله وطارق عمران] يتماثلان باهتماماتهما السياسية ونشأتهما الريفية وتطلعهما إلى علاقات غرامية لا تفرق بين الحب، إذ تمتزج واقعية الكاتب عبدالسلام العجيلي في رواية «باسمة بين الدموع» بنزعة مثالية تقربها من الروايات الرومانسية، وترتفع فيها صورة المرأة المحبوبة من خلال شخصية «باسمة» إلى طموح مثالي في الحب يغالب دواعي الجسد، لكنه أخيراً يستسلم إلى الواقع، وتتغلب الواقعية على المثالية في نفس باسمة تحت تأثير الدوافع..، وهو انتصار يعززه سلوك الرجل الشرقي ممثلاً بشخصية سليمان عطا الله الذي يتمتع بنزعة حسية في علاقته بالمرأة، ولا يؤمن بمثالية الحب، تحت تأثير أفكار وقناعات حملها من بيئته الريفية، فهو يعتقد في أعماقه أن الحب الصافي لا يوجد في مجتمع مدني تجاوز عادات القرية وتقاليدها، وأباح للرجل والمرأة إقامة علاقات، والطريف في الأمر أن هذه الأفكار ذاتها تتردد على لسان كل من بطلي الروايتين، ويدعمها سلوكهما غير المستقر في عالم المرأة، ولا ريب أن الكاتب «العجيلي» يرسخ في روايتيه مجموعة من الثوابت التي

تتردد على لسان بطليها، وهي ثوابت استمدها من الواقع الذي أوصى له بما كتب، أو من شخصيته بالذات، فمن الملاحظ أن ثمة تشابهاً بين حياته الشخصية وسيرة أبطال روايتيه، فهو ريفي المنشأ سلخ جلّ حياته في دمشق، وهو أديب وسياسي وطبيب، وتلك الصفات تتسم بها أبطال روايتيه، ومنهم طارق عمران وسليمان عطا الله والدكتور إلياس.

وفي الروايتين تحليل للواقع الاجتماعي والسياسي في سوريا خلال مرحلتين متتاليتين تقدمهما الروايتان، مرحلة الحكم الوطني ثم الوحدة بين سورية ومصر وما تلاهما من الانفصال.

ولم يكن الدكتور عبدالسلام العجيلي بمعزل عن تاريخ وطنه السياسي وحياته الاجتماعية، بل كان مشاركاً فعّالاً في الأحداث السياسية، ومنظّراً للفكر السياسي والاجتماعي في أدبه ودراساته، فليس من المستغرب أن نلمح في روايتيه انعكاساً واضحاً لتجاربه الذاتية وحياته الخاصة، لكنه استطاع أن يوزعها سلوكاً واعترافات بلسان الشخصيات حتى ليخيل إلى القارئ أن الحوارات التي أقامها بين سليمان عطا الله والدكتور إلياس ليست إلا حوارات داخلية كانت تدور في نفسه وتقلقه.

وكما تعكس الروايتان أفكار الكاتب العجيلي ورؤاه، فإنهما تمثلان بوضوح التطور النفسي والفكري الذي طرأ على شخصيته في مرحلتين تمتدان في الزمن إلى أكثر من عقدين، إذ بدا في مرحلة شبابه أكثر اهتماماً بقضية الحب في رواية «باسمة بين الدموع» في حين تنامى اهتمامه بصورة واضحة بالقضايا الاجتماعية والسياسية في رواية «قلوب على الأسلاك». فنلاحظ أن عالم الرجل والمرأة في روايته الثانية لم يكن إلا إطاراً يتوصل به إلي معالجة شؤون المجتمع، في حين بدا أن الحب في روايته الأولى استأثر البطل الأول، كما ضمن أسلوب الرسائل الغرامية العديدة في روايته الثانية بعد أن احتل حيزاً كبيراً في روايته الأولى.

والمضمون في الروايتين يعالج شخصية الريفي المحروم والذي يلتمس مداواة كبته في التحلل من القيم والعادات والقيود الريفية المفروضة عليه، فهو يجد في المدينة ضالته المنشودة دون أن يتمسك بمثل الحب والترفع التي يعدها قيداً ريفياً يخنقه، غير أن البطل العاشق الريفي لدى الكاتب عبدالسلام العجيلي هو شخصية مرغوبة لدى نساء المدن، فهو المعشوق لا العاشق، ونساء المدينة يتهافتن عليه تهافت الفراش حول السراج، يشفع له جمال جسده وقوته البدنية، ويسهل مغامراته نزعة التحرر التي أطلقت عقال المرأة في المدن، وأخرجتها عن حفاظها علي التقاليد، وهي وجهة نظر لا تخلو من مبالغة، فالقيود المفروضة على المرأة الدمشقية في البيئات المحافظة هي

أقسى من مثيلاتها لدى المرأة الريفية، لكن الكاتب «العجيلي» يختار نساء المدينة من طبقات البورجوازية الصغيرة ومن السيدات المتعلمات فقد تحررت تلك الفئات من ربقة التقاليد، ومع ذلك فإن بنات هذه الطبقة يحتفظن بسبب وعيهن بقيم ومثل سامية.

في رواية «باسمة بين الدموع» تحليل للواقع الاجتماعي والسياسي في مرحلة الحكم الوطني، وما تكشفت عنه هذه المرحلة من نساء ورشوة واستغلال ومعاناة الفلاحين والطبقات الفقيرة، وما شهدته تلك المرحلة من صراع بين الساسة المخضرمين التقليديين من رجال الإقطاع والعشائر وجيل الشباب الذي يتطلع للتغيير، لكنه جيل تعوزه الصلابة في المبادئ، ويسوده التناقض بين المبادئ والسلوك كما يبرز جلياً في تصرفات قادته وقد عبّر الدكتور إلياس عن ذلك بقوله لسليمان: هل تعتقد أن أفراد حزبك الذين يرون فيك وفي غيرك من زعماء الحزب أنصاف رموز يظلون على إيمانهم بكم لو عرفوكم حق المعرفة؟

على أن أبرز ما يضعف التحليل السياسي في الروايتين غياب دور الاستعمار الأجنبي وتأثيره في الحياة السياسية والاجتماعية حتى ليبدو الوطن في النصين ساحة متحررة من كل ضغط أجنبي، ويبدو أبناؤه المتصارعون على قيادته سادة أنفسهم. وأن كثيراً من أوجه الصراع ومنظماته القيادية والحزبية لم تكن تملك إرادتها وهي تنفّذ مشيئة الطامعين بخيرات الوطن واحتيازه.. بل تبدو اللعبة السياسية والاجتماعية التي يتطاحن حولها قادة التنظيمات لعبة زائفة حين ندرك أن الأجنبي يسيّرها في كثير من الأحيان من الخارج بعملائه ومشاريعه، ولا يدرك المخدوعون بالسياسة هذه الحقيقة إلا بعد أن تتكشف الحقائق ويسفر الدخيل عن وجهه خلال الانقلابات وسقوط الحكومات في المرحلة من الصراع علي الوطن كما جسّدها الكتّاب الذين حللوا الواقع السياسي لتلك المرحلة، بينما لم تُشر الروايتان إلى هذه الحقيقة إلا لماماً وبصورة عابرة.

* * *

قصص قصيرة

شــــــرود

صباح محمد حسن

قاعـة كبيرة.. مقاعد متراصة.. ازدحام بشري.. أصوات عالـية.. شـيـخ صلـب.. نظارات طبية.. أطراف معبأة بالقلق. يدير رأسه إلى الجهة الأخـرى يـشـرد فـي الخـارج.. يـطـلـب قـهـوة مـن الجرسون.. يرمي ببصره فوق لوحة في المقهى.. جبال ممتدة مغطاة بالغابات.. أوراق الأشجار كانت خضراء.. البراعم مليئة بالنسغ.. كل برعم يعد بأزهار.. بثمار قادمة.. لاتزال خبيئة.. دون صوت.. خلسة في قلب الربيع.

خيل إليه أن رائحة مسك تعبق في المكان.. تنشق عميقاً.. لم تلبث عيناه هناك طويلاً.. في الخارج، كانت الضجة تزداد.. سيارات مندفعة.. إشارات مرور متعددة التقاطعات.. تدافع بالمناكب.. يتمتم بعبارات خفيفة.. ويشيح بوجهه.. تتعلق عيناه باللوحة.. الفضاء الواسع يذكره بالمدن الواقعة على شاطئ البحار.. قرأ روايات عديدة عن مدينته البحرية.. أعجب كثيراً بلورانس دوريل.. كتب رباعيته عنها.. أخذ يتطلع حوله، ويده تعتمد العصا.. رؤوس مدلاة على أكتاف بليدة.. بعينين كليلتين يتأمل اللوحة. هدوء.. مروج وأزاهير.. مصباح ذو ضوء خافت.. يدان متماسكتان.. سحب رقيقة.. جاءته القهوة.. وضعت أمامه.. الباعة لهم أصوات عالية.. يدلف أحدهم إلى الداخل.. يقفز بين

الموائد.. تعالى صوته الثاقب.. يروج لبضاعته.. يطن طنين النحل.. وجوده لا يشعر به أحد.. الدأب والجلد سمة من سمات البائعين.. هرول راحلاً.. شيعه بنظرة.. بدأ المقهى أهدأ بعد رحيله.

الجالس أمامه ثرثار.. يقرأ الصحيفة بصوت شبه مرتفع.. الحرب في كل مكان.. يرفع صوته.. الفنان الياباني (نسونيتا فوكودا) قدم لوحات تجسد مأساة شعب في الخيام.

يغلق الصحيفة.. يعود فيفتل شاربه باضطراب.. يضرب كفاً بكف.. يتمتم، ريشة تعانق الألم العربي.. فوكودا الياباني تذكر! متواتر الأعصاب ينهض واقفاً.. يضع ذراعيه خلف ظهره وقد شبك يديه.. ينصرف.. تعود عيناه لتلتصقا باللوحة.. هبطت ذبابة في قهوته.. أذناه خاليتان من الطنين.. الجبال متراصة وممتدة.. قممها عالية.. السحاب أبيض متراكم.. بردت القهوة خابية في طيات السحب.. القهوة خالية من السكر.. نسمة رطبة تتخلله.. وجهه يتألق.. ثم لايلبث أن يتجهم.. الحافلات في الخارج تأتي وتملأ الطريق الضيق.. عشرات الأقدام تهبط ومئات تصعد.. الطرقات ملأى بالحجارة والنفايات.. الأحلام بسعة الأفق.. الأتربة تلوث الأحلام.. الأصوات تهدر في صخب.. جثمت على الأنفاس.. طغت على كل شيء.. يميل برأسه على الجدار.. يسمع صوت المدينة واهتزازات الأرض.. يعيد رأسه كسابق وضعه.. تتسرب نفسه إلى داخل اللوحة.. رؤية ثقيلة وكثيفة.. الأوراق كامدة اللون.. استدار القمر بلونه الرمادي الشاحب.. أخذ يأفل نحو المغيب.. غار رأسه بين كتفيه.

خفت الإضاءة.. أطلقت الأنوار.. سمع صوتاً يقول:

– الحساب.

تلفت حوله.. لم يجد شيئاً أمامه! كان المكان خالياً وكانت الأبواب تغلق.

* * *

المرأة وسلطة المكان

قراءة في (الترياق)(*) لأميمة الخميس

محمد الدبيسي

تحاول هذه القراءة.. استظهار الحمولات الدلالية في هذه المجموعة، وتتبع علاماتها النصية، بدءاً من العتبات وتيمة العنوان.. إلى دلالة (المكان) وتحولاته كمكون سردي، في إطار شبكة العلاقات وتشكلها وفقاً للحقول الدلالية، وعناصرها في السياق النصي..

العتبات/ المكان

يتشكل غلاف المجموعة من وجهين متماهيين، غُيِّبت ملامح التقاؤهما، بقتامة اللون الأزرق.. وغابت تفاصيلهما كعلامات فارقة، تحتل الجزء الأسفل من الفضاء اللوني البرتقالي، الذي اكتساه الغلاف وفي أعلاهما.. (الترياق)/ الكلمة.. الهوية الاسمية للمجموعة القصصية الثانية لأميمة الخميس.

وفي مقدمة الأوراق التسعين، أطل إهداؤها:-

«إلى التي تداركتني بأطواق الكلام...... ومراكب الحكايات. وخاتلت تركيبة السم. لتحولها إلى... . ترياق» صـ 5.

وهذه العتبات التي تؤسس المفهوم الدلالي الأول، الذي يحتويه النص السردي تتخذ عنواناً تفسيرياً آخر أرادته الكاتبة في الغلاف الداخلي «الترياق.. تضاريس نسوية في جغرافية مدينة الرياض».

وهذا التأسيس الأول الناص على تحديد المكان/ الرياض.. يقارب الوعي به في مستواه الوجودي المتحقق «كحاضن للوجود الإنساني وشرطه الرئيس، وأكثر متلازماته قابلية للتحول واختزال المفاهيم. والاكتظاظ بعدد كبير من الحدود والتصورات والمحاميل وشحنات الجمال»[1].

وتشكل العتبات وفقاً للوعي بها كاستراتيجيه نصية تتكون من عدة أنساق (الغلاف + الإهداء + شهادات النقاد والكتاب) ما يعده (جيرار جينيت) نصوصاً موازية أو محاذية «يقف عليها القارئ قبل شروعه في قراءة النص، وتكوِّن هذه النصوص منطقة حافة محيطية تتداخل فيها الحدود بين داخل النص وخارجه، ولهذا يصعب وضع حد نهائي وحاسم بين ما يتعلق بالنص المتن، وما يتعلق بعتبة القراءة،ومن هنا يظهر الطابع التداولي الواضح لهذه النصوص المحاذية، حيث تؤطر هذه النصوص بؤرة التفاعل بين النص وجمهوره»[2]. وانطلاقاً من هذا المفهوم.. يمكن لنصوص موازية كهذه، تأخذ صيغاً متنوعة وانعطافات شتى، أن تسند المتن النصي الرئيسي، الذي تنبع أهميته من طبيعة موضوعاته وحمولاته الدلالية، وطبيعة اشتغالاته الفنية على كشف (مكان) مغلق تتصاعد احتقاناته، وتتنوع مآزقه بتلك الصورة التي استوعبتها وعبرت عنها هذه المجموعة.. وقد حددت الكاتبة فضاءه المكاني وعلاماته الفاصلة: (الرياض).. ونماذجه الإنسانية النوعية: (نساء)..وذلك في عتبة العنوان التفسيرية، ومن ثم خاضت غمار وتموجات حكاياته.. بمقدرة فنية ورؤية جسورة.. مهَّد لها كتاب سرديون حققوا «اختراقاً نوعياً للموضوعات الاجتماعية ذات الحساسية التقليدية وخاصة في ثلاثية تركي الحمد (أطياف الأزقة المهجورة) الذي أمكنه قول ماكان مسكوتاً عنه سواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو دينياً، وهوثالوث ظل الكتاب يلمحون له دون تصريح، ويشيرون له من خلال لعب سردية بدت غير قادرة على اختراق نوعي مثل تجربة الحمد..»[3]. إلا أن أميمة الخميس قد تعاطت مع هذه الإشكالية فيما يتعلق بسلطة المكان وحراكه الاجتماعي ومضمراته وثقافته البيئية؛ بحس سردي تمثل في مجموعتها القصصية هذه، وبرؤية لم تتدن إلى الشعارية والمباشرة في رؤيتها وصياغتها،بل ظلت تقنياتها الكتابية وفية لمقتضيات الفن السردي، وحفية في استظهار المخزون النفسي لشخصياتها واستيفاء عناصر القص الأخرى؛ التي أفضت بمكنونات المكان واخترقت حجبه الصارمة ومحافظته التقليدية، مما يعد بدوره اتجاهاً نوعياً للخطاب السردي (القصصي) تسلكه الكاتبه.

والمفارقة هنا تكمن في أنه وباستثناء (عبدالله الغذامي).. لم يُشر إلى سبق (أميمة الخميس) أو إلى تجربتها المتمايزة في هذا

الاتجاه من قبل النقاد أو المعنيين برصد تجربتنا السردية القصصية الحديثة. التي اتخذت القصة القصيرة مجالاً سردياً نوعياً، تتلمس عبر تقنياته، نموذج إنساني واجتماعي (المرأة) يعاني من ضغط المكان ويضيق بسلطويته ومحاولة مقايضة سلطة نموذجه الأقوى الرجل.. باجتراح البوح وفعل الكتابة..

ومن هنا جاء حفر الكاتبة في قاع المكان؛ لاستبانة وكشف تضاريسه.. وفضح ما يمور به من تناقضات وما يكتنف حراكه من أزمات واحتقانات، متجاوزة سلطة ارتهانة الطويل للصمت السلبي، والمحافظة الصارمة.. من خلال التأكيد على تصنيفه الجهوي وطبيعته الديمغرافية.

وبالرغم من أن المكان في القصة القصيرة، لا يتيح للشخصية الامتداد والتحول الزمني، واتساع آفاق الحركة والتشكل، أو التعدد والتأثير، فإن ذلك يجعل القصة القصيرة في خاصيتها النوعية؛ تثوير للحظة منذ بدايتها وإقحام أو سحب لحظة توترها من منطقتها الطبيعية إلى بداية تحققها النصي، فهي ابنة زمنها لا تتجاوزه ولا تقصر عن بلوغه، بمعنى مواتاتها تطابقاً لحياتها الفعلية، ولمساحة وجودها الفعلي وتحققها النصي.

وقد أرادت الكاتبة منح (المكان) قيمته الوجودية واستحقاقاته السسيولوجية، كاشفة عن منابت وتمثلات ثقافة التسلط فيه؛ لإسناد الدلالة الرئيسية لحمولاتها النصية، عبر التحديد المعياري له في العنوان التفسيري للمجموعة. مما يعني تعبيره عن نظام اجتماعي، وقيم ثقافية وحياتية مستقرة وسائدة، تخصه دون غيره وتميزه عما عداه من الأمكنة.

ويحقق تصور المكان على هذه الهيئة؛ قابليته لاحتواء شخصيات القص وحكاياتها؛ عبر تكوينها أولاً ثم تحريكها في المشهد الحكائي، وما يقتضيه وجودها في ذهن المتلقي من صيرورات متحركة ومتصاعدة، تتواتر على إنتاج النماذج الشخصية، واستكشاف طبيعتها، ومدها بالزخم الإنساني والحضوري في المشهد الحياتي، وهو ما يشي بأول سمات المكان الطارد، وبروز صوت الشخصيات لحظة تحققها الذاتي الواقعي، نتيجة للمعايير الاجتماعية التي ساعدت على تكوين الطبقيات والتنافرات والتناقضات الكائنة في نسيجه المجتمعي، مما يجعل المرأة في هذه الحكايات، تشعر بهامشيتها وتبعيتها وفقدان استقلالها، وبالتالي صار الفضاء البوحي مكاناً مفترضاً: بديلاً ومتنفساً لهذه الاحتقانات.

لتستجلي الكاتبة عبر الحكايات؛ الاحتقانات المكبوته، وترصد حركتها وتتتبع انعاطافاتها المؤثرة، وتدون مسيرة وجعها بالتوازي مع قراءتها وتحليل جغرافيتها النفسية، واستبطان نوازعها الوجدانية العميقة، بوعي كتابي يتعالق مع هذه الشخصيات

ويستدر زخمها النفسي، ويعتبر بديلاً للشخصية عن مكانها الطارد، ومفضياً الى فضائها الإنساني، وهو ما تتمركز البنى الحكائية عبره على ثلاثة ركائز:-

1 - الرياض (المدينة)/ المكان الطارد/ الجغرافيا الحاضنة للتضاريس النسوية.

2 - (المرأة) المعبر عنها بـ (النسوية) لتجسيد مدلول عرفي/ جندري يتماس بالأنثوية، دون أن يُختزل في حقلها الدلالي.

3 - الحكاية، كعنصر سردي ظاهر في النص، ويشكل العصب الرئيس في بنية النمط السردي.

ومن هنا تدخل «المرأة نص الثقافة بكونها إنساناً تقلقه هموم كثيرة، قد تكون منها قضية التأنيث إزاء الذكورة وضعفه، ومحاولة تسخير الرجل بالرغبة»(4).

وهي الفرضية التي تلغيها الكاتبة بدءاً من مفهوم التلقي، عندما نصت على (النسوية) كهوية جنسية لشخصياتها ؛تمنحها أحقية التفكير والتعبير، ومن ثم الانكتاب والتدوين، واضعة (الرجل) في دائرة القمع والسلطوية. ويؤسس هذا التصور حيزه الرمزي في لحمة النص السردي، ويبقى بمحاذاته دون اختراقه، أو التشاكل معه.

فالرياض ونساؤه.. هما بنيتا السرد المؤسسة لهذه القصص والحكايات.

والرياض/ المكان.. هو تلك الثيمة المطابقة لوعي الذهن، بما تفرزه الذاكرة الساردة.. وما تستبطنه من أسرار.. وهو المكان الذي تفضي الساردة بتضاريس نسائة؛ هذه التعرجات والانحناءات والمضائق والسهول والشواهق والمكامن، التي سترسم الكاتبة جغرافيتها، ويعد في القصة القصيرة بعداً من الأبعاد الجمالية، ويستثمر عبر تقنياتها القائمة أسلوبياً على الإيجاز والتكثيف والتوتر. ويأخذ المكان هنا طابعاً تناولياً تختاره الكاتبة، عبر قراءة تضاريسه، وتشخيص مواصفاتها وعلاماتها الفارقة والعناصر المكونة لهويتها لتخرج من مكمن السر إلى تجلي العلن المكتوب عبر الكتابة..

كما أن (التضاريس النسوية) للرياض، تأخذ تصنيفها المعياري بدءاً ليكون لمفهوم المكان الطارد، عماده الموضوعي المتجلي والواضح، وليكون لتلك الحالات النسائية نطاقها الحيزي المعلن، مما يفصح عن حالة ارتباط طبيعي بالمكان وانبثاقها منه كمكان معلوم (الرياض)، يتحول إلى مكان قسري وطارد، يفرز الرغبة في البحث عن فضاء بديل، كان مضمراً في طيات الذهن النسوي، المحترز بالصمت والسكوت لتصبح الكتابة هنا هي المعادل الحتمي للمكان الطارد.

ليحقق هذا الفضاء البوحي معادلاً موضوعياً ووجدانياً للمكان الطارد، ويستوعب

إفضاءات شخصياته وعذاباتها. وقد بدت الإشارة إلى هذا المفهوم في العتبة النصية الثانية (الإهداء): (إلى التي تداركتها بأطواق الكلام ومراكب الحكايات).

تظل مجرد (.......) نقاط متتابعة ومرسومة أفقياً.. تحيل الى إخفاء اسم (المُهدى لها) واعتبارها الشخصي الحقيقي، ويتناغم الإخفاء المقصود مع مواضعات المكان وتقاليده وأعرافه المرعية؛ والتي صارت جزء من نظامه الثقافي؛ في محاولة إزاحة اسم المرأة وإخفائه. وهو ما استجابت له الكاتبه عندما أخفت اسم (المُهدى لها)، وأظهرت (وصفها) الدال على أهميتها للكاتبة، تلك الاهمية المكرسة والمفتوحة لتعدد الاحتمالات والقراءات. فهي من (حوّلت تركيبة السم) إلى (ترياق)..

وفي انتقاء المفردة، ما يحيل إلى إيحائها غير المتداول نسبياً في أدبيات التعبير الأدبي؛ ليندغم المدلول الإيحائي مع حاسة انتقاء العنوان (الترياق) الذي يضفي على التجنيس الحكائي، بعداً يخفف من حمأة ووعورة التضاريس.

كما تشكل العتبات النصية دلالة موازنة لحضور الساردة في المشهد الثقافي؛ ككاتبة وقاصة جديرة – بحسب دلالة النص الموازي – بكشف أسرار التضاريس وضبط حركة تشكلها.. وتحليل مكوناتها.عندما تكتب بعض السيرة النسوية لجغرافيا الرياض.

فتحت عنوان: (عن الكاتبة..) وثقت الكاتبة شهادات نقدية على تجربتها لغادة السمان، وعبدالله الغذامي وأحمد سماحة.

كان أظهرها شهادة الغذامي. التي كانت صياغة نظرية دقيقة، شخَّصت وبحاسة واعية هذه النوعية من الكتابة.. واستطاعت تحديد أبرز مرتكزاتها، ومنها قوله:–

«إن المرأة عند أميمة الخميس لا تحكي ولا تعبر، ولكنها لا ترفض التعبير ولا تفرمن الكشف إنها تطرح نفسها بوصفها جسداً قابلاً للقراءة والتشريح، وبوصفها حكاية قابلة لأن تروى، وسمحت للكاتبة بأن تدخل الى دهاليز صمتها لتفجر هذا الصمت ، وتستنطق الذاكرة ثم ترصد حيوات أولئك النسوة، وتسرد لنا حكاياتهن ...» صـ 7.

فشهادة الاسم الإبداعي الجماهيري (غادة السمان)، والاسم المتابع لأبرز مراحل الحراك الأدبي المحلي (أحمد سماحة) تتواتر على تأكيد استحقاق الكاتبة للتميز الفني الابداعي في مجال الكتابة السردية، كما أن الاسم النقدي الكبير الغذامي، بأبوته للحركة النقدية الحديثة وحضوره اللافت فيها، وتماسه التفصيلي المعرفي (المرأة واللغة) يجذر أهمية الدلالة النصية الموازية لهذه العتبات، ويتجاوز بهااللمح التزويقي الدعائي، إلى المسبر المعرفي النقدي، في إنجاز أميمة/ الكاتبة.. ولعل تشخيصه للتكوين الدلالي لإنجاز الكاتبة؛ يتأتى

عبر تحريره محاور رئيسة للبنى الدلالية التي تفضي إليها تجربة الكاتبة في هذه المجموعة وهي:-

1 - المرأة، بوصفها جسداً قابلاً للقراءة..

2 - تفجير الصمت..

3 - استنطاق الذاكرة ..

4 - رصد الحيوات.. (الحكايات).

فهذه البنى التي تحددها شهادة الغذامي النقدية.. لاتؤكد أبوته النقدية أو حضانته للنماذج الإبداعية المتميزة وحفاوته النقدية بها فقط؛ بل تحركها من الأبوية الحاضنة.. إلى الصياغة العلمية/ النقدية، التي تضيء ولا توجه.. وتفسح للقراءة مهاداً قبولياً، وجاذبية مسؤولة.. لما تحمله الحكايات والقصص من حالات وقضايا وشخصيات وما تكرسه من قيم جمالية على صعيد الرؤية والتناول، وكأن الغذامي العتبة النصية الأهم؛ يأتي عنواناً لهذه التجربة ومفتتحاً ومختتماً لها..!

حيث أعادت الكاتبة إثبات شهادته بنصها كاملاً في الغلاف الخلفي للمجموعة، تأكيداً واعترافاً بمزية نوعية ما.. لهذه الشهادة على ماعداها من شهادات ..

والكاتبة التي تحفل بهذه الامتثالات من القيم النصية الموازية، بدءاً من الدلالة النصية، التي يفتتح بها التلقي، (العنوان/ الترياق) والذي يستدعي افتراضاته الدلالية، بأن سبر العوالم النسوية وكشفها يعد (ترياقاً)، يشفي وجع صمته، وانزياحاً تلقائياً إلى انتقاء عناصر (نسوية) من حيز مكاني، تتضاعف قيمته الدلالية، لانغلاقه دون الانكشاف.. وتوالي عتبات أخرى، تمكن القارئ من الولوج القصدي إلى النص السردي..

وبهذه الاعتبارات النصية الواعية بإشارة العتبات، فإن الكاتبة تدرك أهمية ما ستتحدث عنه.. وخطورة ماستقاربه ..!

عبر تجسيدها المتمثل في انتقاء البؤرة المكانية.. ذات الدلالة المستفيضه في الشهرة والضوء والغموض والطبيعة الديمغرافية الخاصة (الرياض)..

- فهل قصدت الكاتبة منه؛ إحاطة نصها بهذا المدى الجاد من الدلالات الموازية، والمتضامة في سياق يكشف بعضاً من مضمرات النص القصصي.. في بعده الثقافي الشامل..؟

أم أرادت أن تخصتجربتها المتمثلة بهذه المجموعة، بنسق مغاير لتعاطي البنى الموترة والمكثفة في مؤداها ورصدها لقضايا (نسوية) ذات تماس بالتركيبة المفاهيمية للمجتمع السعودي، وهي تتقصى معيار الحجب، التي ظلت غير مواتية للاقتراب أو الكشف..؟

ولاسيما وتأكيدها على مفهوم (تضاريس نسوية) إلغاء الرجل نصياً من حكاياتها.. مع

استضماره كمركزية مهمشة وغير معتنى بها.. بحكم مرجعية موضوعية ينطلق منها النص.

بالرغم من اعتبار الرجل ضمنياً فاعلاً سلطوياً مهيمناً، وسبباً في طمر تلك التضاريس، وحصرها في منطقة الظل في التركيبة المجتمعية.. وإسقاط مفهوم الطرد على المكان..!

فالمكان (الظاهر) الطارد، والرجل (المضمر) المتسلط، والنص المتحقق الوجود.. تتواطأ لحصار المرأة ومفاقمة أزمتها و(تفجير صمتها) بحسب الغذامي، وكأن هذا التحالف الدلالي سينسج تبعاته النصية وإحالاتها، في التنويع على غير نموذج للمرأة المأزومة بحصار المكان، وشرطه الاجتماعي ومكونه الرئيسي (الرجل).

وذلك ما يستوجب قراءة العتبات وظلالها الدلالية الموازية في سياق ثقافي، تشير إليه شهادة الغذامي ضمناً، وتستوجبه مفهوماً غير منطوق، ويتراءى مجرداً في سياقه المدون النصي..بالرغم من استدعاء النص القصصي له، وإثباته الكامل لحضوره كمحرك محوري في السياق الاجتماعي العام.

والنسوية بنية مؤسسة للسرد لدى الكاتبة تتخذ من (وفاء، منال، نهى، هيفاء، فضه، لياء، مشاعل، نوره) نوعية لا يعتد بإنسانيتها، بينما تشكل (نسويتها) عائقاً عضوياً يحول دون استعادة بعضاً من استحقاقات تلك الإنسانية.

وبقدر الاعتداد بهويتها النسوية، وبعدها التجنيسي..فهن رموز (الجغرافيا النسوية) للمكان (الرياض).

فالمكان الطارد يرسم نسقاً مشتركاً لهذه الذوات النسائية. وسماته الطاردة هي السبب الرئيس في تكوين الهوية النسائية لهن، بالرغم من تباين خطهن السردي ووجودهن النصي.

وهن كوامن الفاعلية الحكائية في القصص المسرود، وتصبح فاعليتهن سمة مكانية، تعبر عن الحالة المجتمعية للمكان المأزوم، ومرداته الأدبية والاجتماعية، وتحولاتهن في السياق السردي عبر الوحدات النصية التي تجعل كل واحدة منها حكاية. وتشكل النساء بمجموعهن منظومتها العامة والمتسقة.

وبذلك تتجاوز الكاتبة بهن أفق التلقي العادي، إلى مركزية مضمرة في حماها المجتمعي وتقصد العبور بهن إلى مستوى فعل التدوين والكتابة.. في متواليات مجزأة لكل شخصية منهن، تستبطن قضية متماسة ما بين الذات بوصفها الفردي، والضمير الجمعي الذي تشكله قضاياهن المتشعبة «لأن الشخصيات العديدة للقصة، تستطيع أن تخضع لقواعد الإبدال، وأن الصورة نفسها داخل العمل بالذات تستطيع أن تمتص شخصيات مختلفة» بحسب (رولان بارت)[5].

وهو ما تتمثله نصوص المجموعة كسيماء عامة لفضاءات شخصياتها؛ ويتمثله على نحو أكثر تكثيفاً، نص (البيضة والحجر صـ (85) في تعدد شخصياته الخمس، وإبدالاتها للصيغة الحوارية القصصية.. وإفساح الحوار أفقاً لرؤيتهن؛ في إطار تعادل السؤال والجواب،والحركة المسرحية على (الخشبة) الموصوفة الأجزاء، والتي تكون المدخل المفاهيمي والدلالة البعدية لفحوى الحوار السردي، وتوازن مستويات اللغة القصصية بين الوظيفي اللغوي/ والجمالي.. القابض على لحظات نفسية بعينها، تستقصي مخزون الشخصية إزاء الموقف المعلن بالكتابة.

بينما تتمكن من تجذير التكتل الفردي لبقية الشخصيات، وفقاً للحالة/ الإشكالية، التي يكتنهها السرد، وتمثل بنية الحكاية.

فشخصياتها المستلة من النسيج المجتمعي.. تتآلف بنواة المكبوت والمضمر في النسيج ذاته، وتقاربهن السردية ببنيتها المستجمعة للمُشاكِل والمختلف، وبنتائجه المستوفاة من طبيعة اللغة الحكائية، ليس في السياق الانطباعي أو الحواري فقط، وإنما بالاحتشاد النفسي، وتوظيف تقنية تيار الوعي. وتحرير نسيج المكبوت ونشر تلظياته على خارطة النص.

النص/ الحكاية. .

الحكاية هي الترسيمة الاساسية لفنية السرد بنوعيه القصة والرواية وهي منطق الأفعال ونحو الشخصيات ومجرى الأحداث، كما يعرفها (أمبرتو إيكو).. وهي هنا ضفائر من المتون النصية بحميميتها واجتراحاتاها وبمكنونها ومنطوقها وسياق تعبيراتها، وانبعاثها من صمت المكان (الرياض).

والحكاية النصية هنا.. وعبر تشكلها السيموطيقي، تحول المكان الطارد؛ إلى فضاء مخترق بها، تتخلل أصواتها وشخوصها صمته، وتتجاوز شرطه الاجتماعي؛ الذي يجعل هاجس مكابداتهن مرتهناً في دائرة الاعتياد الشكلي، ووجودهن الدوني، بنظر الذكورة المهيمنة، كما أن المكانية المحكومة بنظامها القيمي؛ هي معطيات تجعل من الصوت الحكائي السردي فاعلية تتبين مسارها الناجز بمقدرتها على استجلاء مكامن ذلك الصمت وموجباته، وتفجير طاقات شخصياتها المكبوتة، وتعرية مضمرات الصوت النسوي، واستبانة جغرافيا تشظياته الانسانية في وجدان بطلاتها.

وفي عناوين النصوص (التسعة) التي تحتويها المجموعة ؛ إحالة ظاهرة إلى (المرأة) ماعدا نص (الخصي) الذي استدعى الإحالة جدلياً، إن لم يعبر عنها في لفظه ودلالاته المعجمية المقننة. حيث تستدعي اللفظة هالاتها الدلالية المستوحاة من السياق الافتراضي.

وفي نص (فتاة الـ (كما يجب) نكوص حل

- (هيفاء) من الزواج السعيد وتبدد مظاهره، في كنف الزوج المنغمس في دوامة التقليد الذكوري، المتخفف من أعباء اعتبارات الزوجية «في اللحظة التي هم فيها المساء الخريفي أن يهطل على فيلا الورود، أخذ العريس مجوداً يعبي جيوبه بمحفظته وجواله وسبحته ويتأهب للخروج، فسألته بنزق وهي لاتزال مضمخة بدلال شهر العسل:

إلى أين؟ أجابها وهو يبدو منهمكاً في مهمته: إلى الاستراحة» صـ 12.

لتبدأ (الحكاية) من مشهد الاصطدام بين إرادة هيفاء ومستوى وعي الزوج، وتلاحق الكاتبة مكونات نفسية (هيفاء) بالوصف الإشاري المثور للحظة، المتحقق من الإحاطة بالموقف، وتفتيت تداعيه الداخلي في وعي الزوجة:

«عجينة الوقت التي ترتمي بين يديها كل ضحى، لزجة ورخوة وصعبة التشكل» صـ 16.

ويقودها تحلل الوقت الفارغ في حياتها، إلى استرجاع أسماء الصديقات والزميلات، أو اللجوء الى أمها تحديداً، لتجد الأسئلة فراغها - التي كونها زواجها - إجابة بلا جدوى.؟

فهذا الأثر النفسي التعويضي لدى هيفاء، ينزاح من آنية تأزم الموقف وصعوبته، إلى محاولة البحث عما يسده أو يعوضه في أسماء وعناوين الصديقات، ليؤصل دلالة الحصار الذاتي، عبر (هيفاء) كنموذج معبر عنهن، وظف في الحكاية عبرالتشكيل الوصفي المعبر بشعرية نافذة إإلى جوًّاها النفسي.

وتتمحور محصلة هذا المأزق، عبر ومضات تعبيرية مكثفة وبإيحاء دلالي يستجلي أزمة (هيفاء).. والذي يحيل عبر التنويع الوصفي، إلى دوامة سأم وحيرة دائمين، يحيلان يومها الى بحث نهم عن الجدوى أو التبرير المقنع.. بأسباب هذا الحصار وكيفية الخلاص منه.

ويبدو تراكم التقليد الاجتماعي أكبر بكثير من تلك الأسئلة، ومستعصي على الولوج في إجابات مقنعة، إذ تستعيد ذكريات شهرالعسل، والذي يستحيل إلى جروح أمام الواقع العائلي الجديد، فتستصفي الكاتبة محصلته بوصف جارح؛ يشف عن مدى الفراغ الوجداني في نفس هيفاء «وتنطلق في هذه الحياة شهاباً بدائياً وجامحاً ولا تتعد بنا الحياة إلا عندما نمرق من بوابة الحزن» صـ 19.

وهذا التبئير الدلالي للسأم الحياتي كمفهوم تتوزعه الجغرافيا النسوية.. يجد له نموذجاً في (هيفاء) وسيطال أخريات..!

(لتظل) فتاة الـ (كما يحب) تعريفاً مغايراً يستدعي أمثلة أخرى، بينما ينغرس غصة في حلق (هيفاء) بديلاً وصفياً للعبارة الاعتيادية المعيارية، في الضمير الاجتماعي، التي تنصصها الكاتبة.. إمعاناً في تكثيف دلالة

الشرط الاجتماعي.

«هيفاء المبطنه الرقيقة فتاة الـ (كما يحب) لا تتمتلك سوى (مبراة) وحيدة للأقلام الرفيعة الرقيقة، ولكنها لا تحفز السواقي عميقاً في دهاليز الروح» صـ 19.

فهذا الاقتصاد التعبيري المكثف، يكاد يختصر وبرمزية موحي، عمق حالة الاغتراب الذاتي في روح هيفاء، إما البحث عن ذخيرة احتمال الواقع أو العودة إلى بيت أهلها.. لتطالها نموذجية الشرط بذلك القدر من القسوة المتناهية في الارتهان للاعتبارات الاجتماعية، دونما اعتبار لجروح تفكيرها، المكتسية لون استشفاف حميم لهواجس امراة.. تعيش ضراوة وحدة قسرية في منزل تكمل فسيفساء جماله المظهري.

ويبدو هذا النص مدخلاً دلالياً تؤسس له دلالة العتبات، وتراكم من نماذجه بتعدد نوعي، يكمن في نماذج اجتماعية نسوية أخرى في مشهد المكان الطارد، والمندغم في ناموس الحياة ومقتضى البداهة العرفية.. الذي يبرز في نص (عنوان منال) الذي يطال شريحة اجتماعية مغايرة في نوعيتها.. وإن كانت متآلفه في النسيج الاجتماعي للرياض

فمنال الفتاة الشامية تغادر الرياض إلى (تورنتو) وتتبادل الرسائل مع صديقتها (وفاء) لتكون (الرسائل) التقنية النصية السردية المعبرة عن تفاصيل العلاقة وعمقها، وباقتصاد مشهدي وحواري، يرتفع بمستوى الصياغة الأسلوبية في بنية النصوص، ويعبأ بمتغيرات الحياة الجديدة، ويسترجع ذكريات الإقامة في الرياض وسنوات الدراسة، وتبزغ جدلية المكان بين حيزين جغرافيين (الرياض – تورنتو)، يتماسان مع (منال) المشترك الرمزي الواصل بين المكانين، والشخصي بين عالمين تستوحي أخيلتهما الذكروية، وواقعهما المتضاد عبر الرسائل. بإشارة الزمن، اذا تمثل (الرياض/ المكان) الماضي زخم الذكرى الحميمة، بينما تمثل (تورنتو) الحاضر والغربة الحتميين، وتشير الكاتبة بما يشبه الإيماء، إلى وضع سياسي وإداري طال المنطقة وتمثل في حرب الخليج الثانية «كان فصلاً دراسياً ممتعاً ومحتدماً بالتفاصيل الغرائبيه حول (منطاد) كنا نلاحقه وبنت بداخله أنفاسنا المتحمسة الساخنة، وذلك قبل أن ينفجر إلى مزق وشظايا كانت منال المتضرر الرئيسي منها)) صـ 21.

(فالمنطاد/ الحلم..) الذي يحقق رمزية الرغبة في الهروب من المكان، ليجدن ملاذهن بالمنطاد، وهو ذاته (الحلم) بالفكاك من أسر المكان..

حلم سرعان ماتخترقه سهام الواقع الاجتماعي وتفجره، ليتحول إلى (مزق وشظايا)، لتكون الرسائل معبر الالتقاء الوحيد بين منال ووفاء، ومسبرالعلاقة الحميمة بين تلميذات الفصل الدراسي، وتجاوزهن أزمة المكان وظلاله النفسية؛ إلى الالتئاذ بالحل،

واسترجاع لذة تفاصيله بالرسائل:-

«وفاء:-

ماذا أبثك الشجون أم الشكوى؟ كيف أنت؟ أكتب لك هذه الرسالة والساعة لديكم الآن في الرياض الخامسة والنصف عصراً لم أغير ساعتي عن توقيت الرياض. لعل هذا هو الرابط الوحيد الذي يبقيني في تواصل ما مع الرياض» صـ 22.

هذا التواصل الذي ينبني على المفارقة المغايرة في سياق القص، عبر الاتكاء على حميمية الزمن،لتمثل الرسائل المتبادلة، مادة (الحكاية) تبدأ من الرياض، وتستفيض في إثخان الذكرى بالتفاصيل المغرقة بشجنها والمؤملة في آن..!

وتصف الكاتبة - في مهاد أولي يمزج بين التذكر والموقف الوصفي المباشر - ظلال المكان (الرياض) على سحنة منال المظهريه وعلى تكوينات داخلها النفسي، وتفعل ضراوة المكان (الجغرافيا) على (منال) المغيبة قسراً عن (الرياض/ المكان) الذي أطلت وجهه ملامحه، عبر الذات الإنسانية التي تسترجع حمأة تفاصيله، كمحطة في حياتها.

فيما تظل المدينة/ كوعاء لمخزون الذاكرة وطيفاً مؤانساً تحققه لحظة الذكرى الحميمة.

«كانت تضع أحمر الشفاه عنابياً غامقاً، وترفع شعرها عن وجهها بطوق أسود متين لينسدل على ظهرها، فتبدو كصبايا (نجد) اللواتي أورقن بعد سنين الطفرة» صـ 22.

وتشي تفاصيل الرسائل الثنائية بهوة البعد الجغرافي، وانعكاسه على الوجدان النسوي/ الإنساني، لاسيما وقد كان فرضاً وليس اختياراً.. وارتبط بتفاصيل جارحة فاضت بها تلك الرسائل.. التي استوفت قراءة بعض الظواهر الاجتماعية المتباينة بين المدينتين (الرياض وتورنتو) والتمايزات الثقافية بينهما.. لتعود تفضي بشيء من تفاصيل الإقامة الحميمة في الرياض، وتصل إلى بؤرة جرحها (عبدالعزيز) أحد نماذج المكان ولون وجهه الخفي، ومعنى من معاني ضراوته الطاردة، وحيث يمثل نموذجاً من نتائج جيل الطفرة في السعودية ورمزاً لعالم الحيثيات..

وينم انتقاء الكاتبة له بهذه السمات والقياسات؛ عن استيعابها لمسافة التصدع الذي رسمته الطفرة في جانبها السلبي على مستوى القيم في المجتمع المحلي.

حيث ارتبط عاطفياً بمنال وأذاقها لذة الاحلام.. محققاً بها مايكفل تفوقه الفحولي ونزوته النرجسية، ويكثف مصطلح (الطفرة) مرة أخرى بإشارته إلى الزمن المرحلي.. وأثره النفسي والواقعي الحركي في مسيرة المجتمع السعودي، والذي ألقى بظلاله على النسق الاجتماعي في الحياة العامة.

ليكسر الشرط الاجتماعي الداخلي مسار تلك اللذة، يحولها إلى ذكريات، تجوسها رسائل (منال) وتنكأها (وفاء) البصيرة باستحقاقات ذلك الشرط.

تسعة وعشرون عاماً قضتها الفتاة الفلسطينية منال في الرياض «بينما أشعر أن منزلي هو شقة في الطابق الثالث داخل عمارة. في شارع الخزان تجاور حديقة الفوطه التي تضيء أشجارها في الثلث الأخير من الليل عندما تحط فوقها عصافير الوله النارية عائدة من رحلتها السرية بين أحياء المدينة» صـ 25-26.

والشتات الذي ينذر بعواقبه الاستباقية ووالدها يردد «صحن رزقي انكسر بالسعودية» صـ 31.

واحتدام جرحها المضني وهي تقتات ذكراها.

«آه.. كم سفحت من قوارير كرامتي بين يدي عبدالعزيز وأنا ألح عليه بالزواج» صـ 30.

مجتمعات متباينة، وأزمنة وذكريات يبلها حبر رسائل (منال) وهي تسترد لذة ذكراها، وتبعات تفصيلية في بنية السرد القصصي يستدعيها سياق الرسائل المتبادلة، لتكوّن مزيجاً من شعور الغربة المر.. وبقايا ما تجذر في الذاكرة من تفاصيل..

وإضمامات وصفية تعيد تشريح مظاهر اجتماعية مفرغة من مضمون قيمي، هائلة بقشورها وتجاويفها الممعنة بالبذخ والخواء.. وتحقق بذلك الاستشعار الدقيق؛ لوناً مكانياً يصبغ ما حوله بقتامة السلوك وشوهه المتنافي مع قيم الالتزام والسلوك الإنساني الأخلاقي (السوي) .

واصطدام الواقع النفسي/ الذاتي للشخصيات في إطارها العائلي، شروط حتمية ونفسية لمجتمع تضيع علاماته الفارقة.. وتحظى (منال) بقسم مؤلم منها، وتعبر رسائلها عن بعض تبعاتها، وهي غير موعودة بحسن المصير أونهاية الاغتراب..

«سأتوقف الآن.. وبانتظار رسائلك هذا عنواني . إلى الآن مازلت أطمح بأن يكون نهائياً. إلى أين؟؟

هاها،. لا أدري..!! منـــال 97/3/26» صـ 31.

ويشير توظيف الكاتبة لتقنية (الرسائل) إلى وعيها بقيمتها النصية وإثرائها لترابط التشكيل السردي، والتعبير عن تأزم شخصياتها، في إلحاح على استيعاب حالات الاحتقان وحصار المكان واشتراطاته الطاردة. كما تعد تلويناً في أسلوبية التكنيك الكتابي، وترميزاً مكثفاً لعنصري الزمن والمكان.

ويبدو اجتراح الكاتبة لإشكالية تعايش المواطن العربي أو عدم تناغمه وصعوبة اندماجه في النسيج الاجتماعي في المكان الذي اختارته (الرياض)، تأكيداً لتبعات هذه الفرضية التي

يعبر النص عن تجلياتها النفسية، ونتائج تشظيها بين الوئام الإنساني الخالص من التصنيفات الإقليمية والسياسية، ورهافة ونقاء الوجدان الإنساني الصرف. وما يصطدم به من أطر إدارية رسمية، ونظم علاقات اجتماعية. تراءت علاقة (وفاء ومنال) كخرق جسور لها.. يصطفي نبل إنساني عميق متجاوزاً كل تلك الاعتبارات والتقاليد.

التي يعبر النص عن بعض نماذجها، واكتواء هاتين الشخصيتين بنتائج لا تدخل في صميم تلك العلاقات وطبيعة نقائها الإنساني بما لها من امتيازات في موروثها الثقافي والاجتماعي ومواصفاتها التربوية، ونسق تركيبتها الذهنية ومكونات وجدانها المختلف.

ليلم النص بكل التشظيات التي تسفر عنها حياة (منال) في الرياض المحتواة في النص على نحو استقصائي يستجلى دقائق شخصيتها الفكرية والعاطفية. ويلمح إلى نتوءات جارح، يتركها المكان بعنصره الشخصاني الفردي المتغل في نسيجه على من يمسون ظلاله أو يحاولون اجتراح مكوناته.

وتنتقي الكاتبة بدقة؛ بؤرة الإشكالية الاجتماعية، وتجلياتها النفسية والسلوكية على (نساء الرياض)، والتي تمثل (منال) أنموذجاً ينسجم معه، في تلاقيها مع (المكان/ الرياض) واستحقاقات وضعيته الاجتماعية.

مستنفذة قدراً من استرداد الماضي القريب لمنال، واشتراكها مع وفاء في (الحلم) المنطاد الذي كونته سنوات الدراسة الجامعية.

وتخاتل انثيالاته العفوية بما تلي تلك السنوات، من نار النأي والانفصال وهي تحمل في ضمنيات التفاصيل السردية، تشكيلات من التعابير ذات العناية بوصف الحالة الإنسانية للمرأة، وتستجلي جغرافيتها المكانية في مستواها الإنساني، لتلقى بهذه الإضمامات، في سياق قصصي يلتئم مع المساق العام للبنية الدلالية في المجموعة..

ويبدو السفر وترك المكان كناتج طبيعي وحتمي لمزاجه الطارد الذي يحقق التنويع في مستويات الشخصيات وظروفها، مما يواتر من تعدد بدائل البوح والفضاء البديل الحاوي لتأزمات المكان وشخصياته المكبوته.

وفي نص (سورها العظيم صـ 37. تعيد الإمساك بخيط سردي، أومأت إلى نسيجه في نص (فتاة الـ (كما يجب) ولكن على نحو معني بنموذج وفئة عمرية.. تخترق بها الكاتبة بنية الحجاب الاجتماعي، وتستدر طاقات نماذجه وحيواته المكبوته، وتكشف ممارسات مستترة في نطاقه المكاني، ضمن اتساقها وتشكلها وصيرورتها الطبيعية في ذلك النطاق.

و.. (سورها العظيم).. العبارة المتكئة على رصيد سردي مأخوذ باقتناص حالات تفكير تأملي لايستوي على تفاصيل مظهرية/ شيئية.. بقدر اختصاره مسافة نصية تصل إلى عمق

مفهومي متجذر في المكان..

فطقوس حياة منزلية مترفة، تعبر عنها الصبغة الوصفية في النص؛ يجعل من (سورها العظيم) شفرة تفك جحيم التفكير بمصير يومي، محاط بتأملات تفرضها الحالة الراهنة.. وتأزم لحظة اتخاذ قرار بسيط يومئ بتبعات لا ترضي الزوجين - في ماذا لو أخبروا بناتهم عن تفاصيل بداية علاقتهما الزوجية..؟

فالجمالية الوصفية التي يؤثث بها المكان، والتي تنم عن مستوى الشخصية المعيشي، لا تخرج عن نطاقها المظهري وفقاً لثقافة المجتمع وتقاليده المرعية بالتزام قسري. بينما لايحقق على مستوى القيمة الداخلية المعنوية. إلا إذكاءً لاطراد حصار المكان، ووعورة التضاريس الاجتماعية، والتماساً فنياً لتعدد نماذج الشخصيات النسوية المثقلة بإرث المكان والراغبات في الانفكاك من أزماتهن؛ التي يفاقم المكان من ضراوتها.

وتحاول المرأة المحاصرة بالسور العظيم الخروج منه باختراقه عبر مساءلة راع حماه الرجل: (فلماذا لم يعد يرغب في التحدث عن هذا الموضوع كأنها نزوة صبيانية يكفكفها بخجل) صـ 44.

وتصبح قصة العلاقة ونواتها الأولى ذكرى محرجة وجارحة، وخارجة عن النسق المقبول في ثقافة المكان، ومن قبل الزوج الذي لا يرى أن البنات يتقبلنها بتلك الروح التي أفرزتها أو بالحيثيات التي أوجدتها.

وهو ما يعزز حالة الانفصام في بنية الشخصيات وقلقها الدائم.. بين إيمانها النظري اليقيني، واختيارها لممارسته، واحترازها من التعبير عنه أو الإفشاء به للآخرين ومقتها لطبيعته ومقتضياته، عندما يتجاوزها لغيرها، ومن ثم تصبح هي من يمتلك شرعية التفريق بين الخطأ والصواب..!؟ وهو ما يلغي أي قيمة وجدانية إنسانية عفوية لصنيع بهذه المواصفات، لينحصر وفق النص في حالة ماضوية.. يخجل الرجل من الإفضاء بها، فضلاً عن إدراك قيمتها. وذلك عندما يصطدم بلحظة حتمية أو (إحراجية) للبوح بها أو الحديث عنها..

وهي سمة من السمات الأصيلة في ثقافة المكان الطارد، يكشف النص عن نموذج تناقضاتها.

لتظل (ذات السور) تخاتل الرغبة في استعادة وميضها الذكروي بأحلام قسرية - تخضع لها برغبة صادقة، وترتاب من انكشافها..!

«لم تدعه يحمل سلة تباريحها ومروقها، وهو خاضع لشروط المقايضة المجتمعية بإخلاص ونبل.. أعطنا انضباطاً وخضوعاً نفسح لك مكاناً بيننا..؟؟» صـ 44.

فهذه المحصلة التفكيرية؛ تقوض مخملية

الحياة المترفة التي تنعم بها، وتحوطها بالسور العظيم. الذي تبتنيه الحجب الاجتماعية ويمثل موقف الزوج؛ التفسير الواقعي لها «ولكنها لم تنتظره خلف بوابة المجتمع لقد قابلته عند (عين الماء) عين الماء السرية التي تسقي صبايا الرياض. الهاتف.. قصص حب وهجمات الأخوة وتربصهن، وهجر ولوعة وفضائح وخيبات والدماء التي تتكهرب بتوقع الرنين وانتظاره وعلى عين الماء السرية تقابلا وبعد مخاتلة ليست بالقصيرة تزوجا...)) صـ 44.

لتنحصر بهذه المجتزأه بوصفيتها الدالة على مأزق التفكير في إطار اجتماعي.. ينتقي ضوابطه واحترازاته، وفقاً لمحددات وموجبات ثقافة خاضعة لشروط قسرية؛ بحيث تمارس في سرية، لأنها لا تنهض على إيمان جماعي بسلامتها أو صوابها..! وتكتنف ممارستها مقتضيات ثقافة أحالت إليها بوصفها منفذاً للممارسة الاختيارية؛ لما تراه الذات حقها الإنساني المعتبر، في حين يستمنحها الرجل حقاً اعتباطياً مغايراً.. معلناً ذكوريته المهيمنة على استحقاقات إنسانية للمرأة ..

والكاتبة التي لا تفصِّل في مكامن هذا السلوك كأساس قناعي في المجتمع.. وإنما تمنحه إرادة التكون العفوي من لدن شخصياتها، ومن ثم تقرأ إنعكاسه عليها، وتتوغل في التعبير عن مساحة مخرجاته عبر الشخصيات النسوية التي تمثل ذات (السور العظيم) واحدة منها، تستوفي بصياغة وصفية اقتناص التكونيات النفسية لها، كونها تمثل وحدة من وحدات الجغرافيا النسوية التي يحيط بها النطاق النصي المكاني في هذه المجموعة.

تلك القراءة التي تبلغ بنص (سورها العظيم) مستوًى يختار شكل التفكير المعلن والحوار الشفاهي المدون.. بعد أن تمحص السلوك الواقعي للشخصية.. في إطار أحادي تمثل الزوجة بنيته الوحيدة. عبر ذلك التسريب الموحي الذي يتقصى وصفاً وجدانياً مجازياً: (عين الماء) شديد التماس بوعي المرأة، بأن (عين الماء) بتلك الدلالة متنفسها الوحيد.. عبر إيحائها الرمزي المعبر عن شوقها للارتواء العاطفي من نبع تلك العين..!

(فعين الماء) بهذه الاستعارة المجازية كما تراءت في النص، هي (الهاتف) وهو التقنية التواصلية التي يتخذها السعوديون بجنسيهم للتواصل فيما بينهم، (تواصل) تترصده العين الرقابية وحس المحافظة القمعي، ومن ثم تحاول قطعه.. وقد برعت الكاتبه في استثمار طبيعة ومنتوج هذا التواصل وصياغته كتقنية أسلوبية في بنائهاالنصي. مثلما اعتنت في الاحتشاد الوصفي المعبر عن شفافيتة.. لتصل إلى المكونات الأولى في شخصيتها دونما افتعال أو إقحام حشوي.

بل إمعان في استقصاء المستوى النفسي وشحناته المتناقضة «سورها العظيم يمسك أياماً ويتحول إلى صخر صحراوي مقدد ويدق

ويشحب أحياناً. حتى يكاد يتحول إلى جناح فراشه. ولكنها ثبت أرواحها. في كل الاتجاهات. تبحث مرايا جديدة حين تطالها يجب أن تتعرف إلى نفسها...» صـ 45.

وتستثمر الكاتبة الايحاء الشعري للغة، بحساسية انتقائها لصياغاتها؛ لاحتواء الموقف النفسي، واستيعاب حيز الفعل الواقعي الممارس للشخصيات.. مختصراً في جمل تعبيرية لا تتوسل اللغة الخطابية والمقالية الإنشائية، بقدر امتلاكها حبكة صياغة فنية وتعبيرات مشحونة بطاقة دلالية.. توظفها عبر تراكيب مجازية.. وجماليات أسلوبية مصاغة بعناية وقياس دقيق لموضعها وأبعادها، بحيث تستوعب المكنون النفسي للشخصية، وتمثل منطوقها النصي، بوعي يعبر عن مقدرتها الوصفية، التي تلم بالعناصر التكوينية لشخصياتها من نوعيات ونماذج إنسانية نسوية متعددة الظروف، ومختلفة الإشكالات، تشدها لبؤرة المكان الطارد، الذي ارتأت أن تجعله الثيمة الأساس، في توثيق الدلالة المكانية والبعد الجغرافي المتماس مع نطاقه الإنساني الشامل.

وفي تمثيل آخر لجرأتها على اختراق الحجاب المجتمعي، ونطاقات نماذجه يمثل نص (الخصي) وحدة في المنظومة السردية العامة في هذه التجربة القصصية..

فـ (الخصي) لم يكن سوى السائق المكبل بطبيعة وجوده المهني المتدني في سلم التراتب المجتمعي، ومقتضى تصنيفه (آخراً)..لايحظى بمكانة اعتبارية في المجتمع. كما تحشر الكاتبة صهيله الذكوري، وسلطته الفحولية داخل قمقم مهنيته الدنيا في الوعي الاجتماعي السائد.

«تثير ذرات حضوره الرجولي في فضاء السيارة . فأنكمش الى أقصى المقعد.. وهو يريد أن يكون حوذياً. ولكن كيف أجعله حصاناً» صـ 47.

ويطغى الحضور النسوي في النص، ليجد متسعاً للتمدد في الفضاء السردي.. وتجعل الكاتبة من ممارسة الفتيات في السيارة مع السائق، مشهداً ينضح بسلوكيات ونتائج تلتف حول الشرط الاجتماعي؛ وتسقطة في وعيهن، وفي المساحة الآنية التي تستوعب تلك الممارسات.. لينتزعن لأنفسهن الحق المعتبر في الممارسة في سياق وصفي يلتقط أثرى المشاهد رمزية وحراكاً في المواقف التي يتطلبها ذلك السياق، كما في هذا النص، (الخصي) حيث (السائق) العين الرقابية، التي يستخدمها الشرط الاجتماعي لقمع حريتهن المبتغاة، فيما تلم الكاتبة بأطراف هذه الإشكالية المجتمعية، عبر إحاطتها بظروفها الاجتماعية الإنسانية.. في خضم بيئة اجتماعية متخمة بتعدد الرقابات وصرامتها، والنزعة التسلطية في تمثلها لدورها وممارستها له.

وما ينتج عن ذلك من مظاهر تتقوس داخل

المستقيم الشرطي للمجتمع.

لتصبح طيعة قسراً لما يريده، وتلتف حول تفاصيل جزئية في المدرك من السلوك اليومي، مكونةً لها نطاقاً من التشيؤ، حتى تتطور إلى حالة تتتبع نموها وتحولاتها منذ لحظة وجودها، تاركة لفضاء التلقي.. فاعلية استنتاجية غير منصوص عليها، وإن كان حذقها في التعامل مع النص؛ تأويل ينطلق في ذلك الفضاء، وإن لم يكن بالعلنية ذاتها التي يتطلبها سياق نصي آخر .

النص / اللغة

تستند المساحة الكمية للنصوص على نسبية متوازنة، في انتقاء الفعل كوحدة مكونة للجمل، بما يمكن وصفه بطغيان الجمل الفعلية على سياق النصوص، ويكوِّن (المضارع) النسبة الأكثر في تركيب هذه الجمل، فلا يخلو سطر من فعل مضارع، في إشارة واضحة إلى فاعلية الحراك المشهدي، في زمن ومكان محددين، فيما تستثمر الكاتبة طاقات الفعل المضارع، وتنوع من صياغات الربط الأسلوبي بين الأحداث عبره «فالزمن المضارع لا يشير إلى زمن محدد ومعين، وإنما هو مضارع للاسم، وتأتي مضارعته للاسم من ناحية، حركة أخرى، وحين أراد العرب أن يدلو على زمن هذه الصيغة، أشاروا إلى الحال والاستقبال، في هذه الصيغة، متروك للنص تحدده القرائن والإشارة»[6].

وقرائن وإشارات اللغة الحكائية في هذه المجموعة..تتأتى من حاضر المكان.. إلى مستقبل الفعل اللغوي (الإنساني) على الصعيد النصي الحركي، الذي تمارسه الشخصيات، والذي يشير بنسقه ذلك إلى استدامة الوضع وتصاعد أزماته. وينبئ عن ارتداد الأثر النفسي بفعل التذكر، لتتواصل الصياغة عبر ذلك الاستخدام بذات المدى من القوة والاستمرار.

ولذلك ينهض هذا الكم من الأفعال المضارعة التي تكررت حوالي (119) مرة .مشيراً إلى حيوية الفعل وتحققه الراهن، ليؤسس مفهوماً حيوياً يتمثل في احتواء الزمن ويتناغم مع حركته، بذلك التوظيف الفني لحركة ونظام اللغة،مما يعطي للزمن بعداً دلالياً مستنفذاً من طاقة اللغة ووظيفتها، بإشارة المضارع كدال على الحاضر، المتحقق وجوده، أو للمستقبل المتطلع إلى تحققه، وفي الحالين يستوعب النص الحكائي؛ النظام الصوتي للمضارع بصيغته الدلالية وجنس استنادها (يفعل وتفعل) وبذات الصيغة مقترنة بـ (سوف) أو بـ (السين)، وذلك بالإحالة إلى الشخصية الساردة وهي تنسج حكايتها، وتصف فضاءات انوجادها الحاضر والمتأمل، وهو ما ينقل الحالة من مستوى فعل حركي لحظوي، إلى تحققات لغوية جمالية، تعبر عن ذلك الفعل، وتستقصي مساحته في النفس ومستوى حضوره في النص القصصي.

وتنحاز تجربة (أميمة الخميس) إلى نسويتها بدءاً من الإحالة الدلالية في العتبات النصية.. والعنوان الداخلي للمجموعة، والإهداء.. بما ينفذ إلى البعد الوظيفي للغة، كبيان جمالي، تستدعيه الذائقة االسردية (الشعرية) إلى موازاة الاستجابة الدلالية للنسيج القصصي في لغة السرد، وتوازي حركة هذه اللغة في شبكة علائقية بين المستوى المكاني، والمستوى النفسي في ضمير الشخصيات التي تسرد حكاياتهن، وتقوم الكاتبة بسرد الحكايات كراوية لها بالضمير المتصل، للغائب عن مشهد التكلم، وهو ما يحقق وجودها؛ كبصيرة بطبيعة الجغرافيا النسوية لشخصياتها، وناقلة لها بفاعلية اللغة والسرد، من المكان المخترق بفعل الكتابة والحكاية.

وتشف قصدية الكاتبة إلى التلون والتشكل في الفضاء المكاني، عن كواشف لغوية تسندها الذائقة المشكلة لها، المراعية لحساسية المفردة وطاقتها الدلالية، في التعبير عن حالات نفسية وذاتية، يعرضها السرد، ككل متناغم، يمثل بنية مستقلة، تستنفد سياقاته بصياغات كنائية واستعارية، موظفة في موضعها المعبر عن طبيعتها الوجدانية وتحقق وجودها في النص.

«ستبقى خلف سورها في الحوت الخريفي ترعى بذورها الكامنة وثمار القرع العسلي آخر محاصيل الصيف وصولاً، والأقمار الشاحبة التى تنوس في ليالي الخريف» صـ 41.

فهذا المجتزأ الوصفي الذي يسبر حالة نسوية، بكنايات واستعارات أسلوبية شعرية، تشكل البنية الجمالية للغة السردية، وتتراءى بدلالتها الكامنة في التكثيف الرمزي، وإشارته الحرة ؤلى الجملة المكانية: (ستبقى خلف سورها) وتوالي الإشارة الدلالية للفعل المضارع الذي تكرر في النص (خمس وثلاثون مرة) كراهنية إحساس واع يستشرف المستقبل، ويحقق حيوية اللغة التي تتسق مع الإحالة للمكان (السور) فإيحاء هذه المفردة بحسب توظيفها يواتر معنى الحصار الذي تكابده شخصياتها.

ودلالة السين التي تسبق المضارع تمد من زمن ذلك الحصار، وتحقق الدلالة ببعدها الكامل للمكان الطارد، وتمنحه فاعلية ابتناء دلالة ثنائية للمضارع؛ لغوية تضعه في سياق الحاضر والمستقبل، ونفسية تكوِّن الأجواء الحياتية المحصورة داخل المكان.

ولاتنفك تعقد تماثلات وصفية تستقصي حالات (الفعل) النفسي، تاركة مسار منولوجي يستدر الأحاديث والتأملات ومنطق الشخصيات، وبلغة تقوم على الحساسية الشعرية، بتماسها مع المتخيل الجمالي – والتعامل الفني مع تقنيات اللغة السردية،

وتفضي إلى ترسيخ الدلالة في البنية النصية.

على أن تناولها لمساحات المد النفسي في الشخصيات لا يتكرر بذات اللغة والألفاظ، والرؤية..

وإنما يتلون بأطياف الحركة اللغوية؛ ويلتزم بالنسق القصصي السردي المحتكم رلى موضوعة بعينها، وبؤرة إشكالية يفترضها كل نص. وتتوالد صياغاتها بانتظام أسلوبي.. يرتسم فضاءه الحكائي، متلمساً العمق المختزل في الشخصيات، بغية كشف مخزونها النفسي وفك احتقاناتها، واستظهار مستوى وعيها عبر السرد، متمثلاً على نحو مكثف في نص (البيضه والحجر مسرحية من فصل واحد) صـ 85.

والذي تعيد الكاتبة فيه اعتبار العتبة النصية ووجودها كمحرك دلالي، يستهدف مضمرات يكشفها الحوار، ويجلي لحظات توترها بتوظيف تقنية الأسئلة والإجابات والحوار المسرحي، في مشهديه مكتوبة ترتوي من معين اللغة المتجاسرة على الترميز للواقعي والحقيقي بالرمزي والمجرد.. وللعقلاني بالساخر؛ واعية بمدلولات العلامات اللغوية، والتلوينات الأسلوبية والبنى التعبيرية المستظهرة لمخزون الشخصيات، في خطاب هرمي تتوالى تفجراته بدوي يستدعي مزج الثقافي/ بالاجتماعي، ويوظف مظاهر المروث الثقافي في حركة الحوار، ومعايشة لهاجس المتداول النسوي، والاعتبارات القيمية الكامنة في الذهن الشرقي الذكورى، لإعادة عرضها وتفكيك مفاهيمها وفرضياتها، وتقويضها بالسخرية أو التحليل الذي يكشف وهمها الفوقي.. بحسب الكاتبة.

إلى استبطان رؤى جادة ومتجاوزة، تزيح غبار الاعتياد الذكوري عن الهاجس الأهم في وعي (خميس) نساء، أرادتهن الكاتبة شخصيات للمسرحية «لأن مجرد وجود هذا الهاجس ,هاجس التجاوز والكسر فضلاً عن الانخراط في الوجوه المختلفة المموهة للحرب الشرسة، أعتقد أن كل ذلك عنصر مناهض للأمل الحقيقي، عنصر مشوش أصلاً على فرص الاستماع الحقيقية والنادرة، التي تتاح للمرأة أن تستمع فيها إلى ذاتها وكينونتها»(7).

وكانت لغة الكاتبة بتلك الانتقائية الجمالية، المصغية باهتمام وعناية مرهفة إلى الذات والكينونة النسوية، بحيث قاربت متخيلها الجمالي ومتوازيات رؤيتها في فضاء (النسوية) لرسم البصمة النفسية المعبر عنها، بالسياق اللغوي المتواتر على مراكمة دلالاته، وتشكيل علامات مائزة، للصياغة الوصفية والإخبارية للشخصيات بدلاً من المروي الحكائي.

فهي تتحدث عنهن، ويبرز ضمير المتكلم في توليف يباشر وضع الحالة على المشهد النصي، ومن ثم مقاربة تكوينها الإشكالي، واستبطان تداخلاتها وأزماتها، بالتشكيل

الصياغي؛ المنزاح دائماً إلى كشف التحول الحالاتي بمعطياته البدائية الأولى..

والتي تتقمص ضمير الإخبار والمحكي عنه بتماوجات أسلوبية، تستدعي تكويناته الطيفية المشكلة بإتقان، وبمقدرة على احتواء الأجواء النفسية المختلفة، واستيعابها أسلوبياً وتعبيرياً بالصياغات السردية لتأصيل أبعاد الرؤية الواقعية، ولعل تأكيد شهادة الناقد عبدالله الغذامي على (أن المرأة عند أميمة الخميس لا تحكي ولا تعبر ولكنها لاترفض التعبير ولاتفر من الكشف).

يجد سنداً موضوعياً في نصوص هذه المجموعة ونسائها، اللاتي قاربتهن الكاتبة بالكتابة، وناوأتهن الرغبة في الكشف الذي يطال عناصر تفصيلية لا ترى وفقاً للنظرة العمومية، والتعبيرات العاطفية الانفعالية؛ بقدر ما تحلل دواخلهن وتستطلع مكونات نفسياتهن، على نحو يمنح هذه المجموعة شهادة من الداخل.

فالتعالق بالنسيج الاجتماعي لنساء (الرياض) والتوغل في البنى التفكيرية، وملاذات القناعة غير المتضامة مع البنى المظهرية، يؤكد قدرتها على استشفاف الأفكار القارة في وعي شخصياتها.. اللاتي رسمت جغرافيتهن بانتقائية، فهن جميعاً مظلومات ومضطهدات، وذوات مستوى واع متعال في استجابته للعلاقة الأسرية النموذجية، وفي تعبيره عن الوعي بذات المرأة ووجودها، وهن دائماً منحازات إلى جانب التضحية والصبر والتحمل، ومتطلعات إلى دور إنساني واجتماعي يستوعب قدراتهن.. إلى آخر نماذج تلك النمطية المثالية التي تشكلت منها نساء (الترياق).

والتي تبدت فيها المرأة ضحية للمكان الطارد والسلبي، وتقاليده ومقرراته الخانقة لقدراتها وإنسانيتها، والتي ظلت تمارس دوراً قامعاً وملغياً، وأحادياً يمتلك الرجل زمامه. ويعاضد المجتمع والظروف دوره السلطوي.

وقد كان اقتراف الكاتبة جريئاً لما تستبطنه بنى المكان من مفاهيم وقناعات ونظم، لا يمكن الخروج عنها أو اختراقها وتجاوزها. فهي محصنة ضد الكشف، ومصانة من المقاربة أو الاجتراح.

وهي كذلك حمولات الخطاب الاجتماعي التي تهيمن بظلالها على الذاكرة السردية، لتتبلور جمالياً في وحدات نصية، تتداخل مع عنصر الميلودراما، وتختط الكاتبة لها مشهدا يعنى بكشفها.. وفحص مكوناتها وعناصرها القيمية وصيرورتها في ذهنية المجتمع ووجدانه وممارساته الحركية، عبر رؤية سردية واعية بمقتضيات الأداء الفني وتقنيات السرد المتجاوزة للتعاطي السردي التقليدي..أو نبرة التشكي والتوصيف الجاف. أو الرفض الشعاري المباشر..! بقدر ما تجلى في التكنيك

الهوامش والإحالات

(*) أميمة الخميس، الترياق.. تضاريس نسوية في جغرافية مدينة الرياض، الطبعة الاولى، دار المدى 2003هـ.

(1) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، الطبعة الأولى,1997، دارشرقيات، ص 7.

(2) مرسل فالح العجمي، شعرية النصية المتعالية: نظرية جيرارجينيت، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة .العدد 37، 2006م.

(3) حسن النعمي، رجع البصر قراءات في الرواية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، جده الطبعة الأولى 1425هـ، صـ 9.

(4) عالي القرشي، نص المرأة من الحكاية إلى التأويل، الطبعة الأولى 2000، دار المدى دمشق، ص 61.

(5) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة د.منذرعياشي، الطبعة الأولى، 1993، إصدارات نادي جازان الأدبي, ص 75.

(6) إبراهيم السامرائي، فقه اللغة المقارن، الطبعة الثالثة، 1978، دار العلم للملايين، بيروت، ص53.

(7) فاطمة الوهيبي، احتشامات الوأد، سلسلة مقالات في جريدة الجزيرة, العدد 8802 بتاريخ 22 جمادى الآخرة 1417هـ.



قصص قصيرة

موسم الرطب

شريفة الشملان

تتأرجح ضفيرتا فاطمة تحجل قاذفة حجراً صغيراً أمام قدمها اليمنى.. تمر على الخباز والعجلاتي وعم أحمد أمام المسجد تنثر صباحاً منيراً على الجميع.. سمراء معجونة بدمها وفمها واسع، عيناها تمطران ذكاءً فريداً.. أنظف بنت في القرية هي.. عادة للبنت الوحيدة امتيازات كثيرة.. لكن أهم امتيازات فاطمة أن الكل يحبها.. الكل يغفر لها هفوات طفولتها بما في ذلك خصامها مع صغارهم.. تدليل آخر لها يدعونها «فاتي».

***

دخلت فاطمة كلتها رقت عيناها ترقب السماء.. لا نجوم.. الغيوم تغطي كل شيء..

سألت أمها: هل ستمطر السماء؟!

أجابتها الأم: لا يا فاتي «السماء لا تمطر إلا نادراً في موسم الرطب.. الصيف.. هذه الغيوم ندعوها «طباخ التمر»..

«طباخ التمر» كلمة تتردد في رأسها الصغير.. «الرطب».. هذا الأصفر الجميل جاء موسمه.. لا تأبه بالحر والرطوبة.. قال والدها ذات يوم: السعمران لا ينفع كبس قد ينفع دبس.. الخضراوي والحلاوي أحسن شيء لكي يكبسا تمراً.. أما البرمي فهو أجود الأنواع.. الصفيحة الواحدة بعشرين ديناراً.. «عشرون

ديناراً».. مبلغ هائل كم يساوي من عشرات الفلوس.. يعطيها والدها كل يوم عشرين فلساً.. كم يوماً ترى تكفيها العشرون ديناراً..؟ تزاحمت الأعداد في رأسها الصغير وتداخلت فنامت..

** موسم الرطب.. جني الرطب.. الاستعداد للتمور أحاديث قريتها التي يتعانق النهران بها..

** ضربات على الباب تزعج منامها.. يحملها الأب وتركض الأم.. كل أهل القرية يركضون.. تحملهم الحافلة الكبيرة لمنطقة أخرى بعيدة.. الأحاديث تملأ السماء.. الحرب.. القنابل.. يردد الشيوخ كلاماً كثيراً عن الحروب..

** المكان جديد عليها.. والزمان ضاعت ملامحه.. النهار لا حركة.. الليل تنيره شهب تملأ السماء.. لا تجد «فاتي» سريرها ولا كلتها.. ولا مدرستها..

** لابد أن نعود.. قالها الأب رقص قلب «فاتي» لكلامه.. قال النخل محمل ولن يترك هو نخلة.. حملهم رغم كل الاعتراضات «لا شيء يعادل بيت الإنسان».. قالها لهم.. تحلم «فاتي» طول الطريق.. يصلون.. لا بيت لا نخل.. النخل جنائز لم تدفن.. ضاع الرطب.. وضاع موسمه.. تشهق فاطمة وتنضم جنازة هي الأخرى.

** يقال إن سرب يمام مر آنذاك وأنه أصبح يردد منذ تلك اللحظة.. «يا فاتي».. يا أختي.. طاح الرطب.. ماذقني.

* * *

قصص قصيرة

المـــــوج

مريم محمد الفوزان

كثيراً كنت أحلم أن يكون لي أطفال أراهم يسيرون على أرض وطني، ويترعرعون على أرضه ويصبحون شباباً يافعين منخرطين في الدفاع عنه وتحت لواء مليكهم وخدمة وطنهم الحبيب، وتحققت لي هذه الأمنية فرزقت بخمسة أولاد وثلاث بنات وأحسنت تربيتهم كانوا دائماً في طاعة والديهم، كبروا وترعرعوا في حضني وكنف أبيهم، أختهم الصغرى (دارين) كانت تحبهم، ودائماً تنشد لهم أنشوة الصباح التي تتغنى بها مع طالبات المدرسة (سارعي للمجد والعلياء، مجدي لخالق السماء، وارفع الخفاق أخضر) كانوا دائماً يشجعونها على أن تنشد لهم هذه الأنشودة التي كانت كلماتها عذبة في ثغرها الباسم كبرت دارين وتخرجت من الثانوية وكبر إخوانها أيضاً، وبعضهم رفض المدرسة مبكراً، وبعضهم تخرج من الجامعة ودخل في سلك الجيش، كما تمنيت فصارت الأم ثكلى، والأب أصبح عاجزاً عن السيطرة على أولاده، وفجأة تغيرت أحوال ثلاثة منهم صاروا لا يأتون إلى البيت إلا قليلاً تسألهم الآم: أين كنتم وإلى أين تذهبون؟ يا أولادي إن والدكم قلق عليكم، فيرد عليها أكبرهم: نحن بعمل نعمله، فصمتت الأم قليلاً ثم تصرخ بهم: إن أحوالكم لا تعجبني تكثرون الغياب عن البيت، وإن تواجدتم يكون تواجدكم مع الجوال وكل كلامكم ألغاز. آه يا ربي ماذا أصنع؟ إن زوجي أصبح ضعيفاً وعاجزاً لا يقدر على تحمل

المشاكل ومريض بالسكر والضغط والقلب. وأولادنا لا يسألون عنا. آه ماذا أصنع؟ ماذا أعمل معهم؟ وفجأة جاءت (دارين) تبكي وتقول أمي إن أخي (رائد) معه مسدس، فنهضت من مكاني ولكن خارت أقدامي ولم أقدر أن أسير فقلت لها: أرجوك يا ابنتي لا تخبري أباك سوف أتصرف. وسرت قليلاً قليلاً، ولكنني لم أقدر فجلست بمكاني وأنا حائرة، وقلت ياربي أعنِّي على أن أعمل شيئاً، وكانت أيام فصل الشتاء والجو بارد جداً، ولكني صرت أزحف حتى وصلت إلى ولدي (رائد) وسألته عن المسدس الذي بحوزته فلم يرد عليَّ بل تركني ذهب، ولحقته إلى باب البيت وأنا أناديه فلم يرد عليّ، وكان الوقت عند الغروب والسماء تمطر فرفعت يديّ إلى السماء وقلت: يارب أنت تعلم ما هي أسرار ولدي وما يخفيه عنا فإذا كان على شر وضد وطنه فخذه ياربي وخلصني منه وخلص وطنه من أذاه، وفي منتصف الليل وعند الساعة الثانية ليلاً رن جرس الهاتف وإذا بالمستشفى يتصل علينا فرفع والد رائد سماعة الهاتف فإذا بالمتكلم يقول: هذا منزل رائد بن فلان؟ فرد والد رائد: نعم، فطلب المتصل منه أن يحضر في الحال وأكد عليه على الفور لأمر مهم. فسأل عن السبب ولكن المتصل رفض إبلاغه بشيء فارتعدت فرائص أبي رائد فسألته زوجته عن المتصل فقال لها: سوف آتيك بالخبر اليقين وارتدى ملابسه بالحال وذهب لهم وعند الساعة السابعة صباحاً رجع أبو رائد وهو كئيب وأخبرني بأن رائد انتقل إلى رحمة ربه وقال: سامحيه أرجوك وذكرني بدعوتي التي دعوتها عليه عند غروب الشمس وهو يقول: لقد سمعتك وأنت تدعين عليه، والآن يلزم أن أخبر إخواني بوفاته ولكن أم رائد لم تبك بل جفت دمعتها وقالت: (إنا لله وإنا إليه راجعون). ولكن حرصت على أن تعرف سبب موته وطلبت من زوجها أن يخبرها عن السبب فأعلمها أبو رائد عندماكان راجعاً إلى البيت - والله أعلم - أن الولد كان في حالة نعاس فاصطدمت سيارته بحاجز من الأسمنت وتلعثم وهو يتكلم ويبكي بكاء المرأة الثكلى التي فقدت ولدها، ولكن الأم بقيت صامدة بوجه هذه المصيبة، وصارت تفكر في باقي أولادها، ولم تناقش زوجها بأي كلمة خوفاً عليه من الانفعال وعندما جاء ولدها الضابط العسكري وأعلمته فحزن على أخيه وضمته أمه إلى صدرها وقالت: العوض بك يا ولدي وأرجوك أن تشد أزر أبيك، ولا تبد أمامه حزناً على أخيك، هذا قضاء الله وقدره. ودعت الأم ربها بأن تلقاه في الجنة، وأن يلهمها الصبر، وأن يعوضها بباقي أولادها خيراً.

وبقيت أم رائد بانتظار أولادها الباقين فلم يعودوا إلا بعد ثلاثة أشهر، وكانت تسأل عنهم عند أصدقائهم وأخيهم بحث عنهم فلم يبين لهم أي أثر، وساءت حالة الولد وتدهورت صحته، ولم يتم شهرين بعد وفاة ولده فتوفى حزناً عليه لأنه كان يحبه كثيراً ولكن أم رائد كانت حزينة ولكنها من الصابرين وبعد

تمـام ثلاثـة أشــهر عاد هـؤلاء الشباب وسألوا عن أخيهم رائد وعن والدهـم فأعلمـتهم أمهم أن أخاهـم تـوفى وأباهـم أيضاً فحزنوا عليهما، ولكنهم حـزنـوا على رائـد كـثيراً وقـال أحدهم يا مسكين لم تكـتب لـه الشـهادة فسـمعت أمه مـا ذكر وردت علـيه: مـاذا تـقـول يـا ولـد!!، فأجابها: الذي سمعت، فانهارت أعصابها من هول ما سمعت وانهالت عليه بالكلام وشكت بأمر أولادها ولفت انتباهها حقيبة كبيرة معهم فأدخلوها غرفتهم ولكنها لم ترتح نفسياً لهذه الحقيقة وبقيت مكتربة، وتفكر بكلمات ولدها ولم تصبر فسألته عنها فلم يجبها إجابة صحيحة وطمأنها ببعض الكلمات الكاذبة ولكنها أصرت على أن تعرف حقيقة ذاك وبقيت تفكر وما أساء الموقف إلا هذه الحقيبة التي بحوزتهم ولكنهم لم يكترثوا منها وتركوها ودخلوا جميعاً إلى غرفتهم وأغلقوا الباب عليهم مذعورين وسألوها ما أصابك ماذا بك يا أمي؟ فكانت وجلة منهم وعليهم وصارت تصرخ أرجوكم إذا أنتم على ضلال اصحوا لأنفسكم وأرجوكم لا تضلكم قلوب حاقدة على وطننا الغالي ويدخلون بأفكاركم أفكاراً ضد الوطن ويسحبكم الموج لا نلتم الدنيا ولا الآخرة، وما هذه الحقيبة؟ إن فيها بلاء أرجوكم أخبروني، فرد عليها أحدهم بكلمات طيبة وطمأنها إننا على يقين يا أمي ولن نضل أبداً واعلمي أن أولادك شجعان وإننا بخير، ثم أغلقوا الباب على أنفسهم وبقيت الأم تتنصت عند الباب ولم يحسوا بها بل اعتقدوا أنها ذهبت لغرفتها واطمأنت وفكرت في نفسها بأن تسمع شيئاً يكشف لها سرهم أو كلمة منهم تدلها على نواياهم واقتربت من الباب وسمعت حديثهم، وإذا بهم يأمرون واحداً منهم ويقولون له: اذهب أنت وادفن هذه الفلوس في البر وضع علامة لكيلا نضيعها وقم أنت وأجلب لنا من عند الوالدة ثوباً من ثيابها لنضع الفلوس بها ونحملها. وأثناء ما هم على هذا الحال رن جرس الجوال فرد عليه أحدهم وأعلم المتصل بوفاة رائد وسمعت الأم من المتصل عليه يقول: أنا لا، لا أقدر ثم صمت ورد ثانية: أنا لست جباناً ولكن لا أقدر، فأخذ الجوال منه أخوه الأصغر وأعلم المتصل بأنهم سوف يذهبون إلى مكان في البر لدفن الفلوس وبعض الأسلحة، وقال أنا بدل أخي رائد سوف أقوم بالاستشهاد، فلم تستطع أم رائد أن تملك نفسها عندما سمعت ذاك وأخبرتهم بأنها تريدهم بسرعة لأمر مهم، واتصلت بالشرطة وأعلمت الضابط المناوب عما سمعت من أولادها، وأنها تعرف رجلاً كان يتردد عليهم وهو سبب تضليل أولادها. وفي وقت قصير جاءت مجموعة من الشرطة ودخلوا البيت بواسطة أم رائد ودلت الرجال على غرفة أولادها فتفاجأ الأبناء بوجود الشرطة وقبضوا عليهم ووجدوا في حوزتهم الحقيبة مليئة بالفلوس جاءتهم من خارج البلاد، وبعد التحقيق معهم اعترفوا على كل من كان معهم من الفئة الضالة وحزنت أم رائد على أبنائها

جـداً وصـارت تـدعو الـلـه أن يـردهـم لـلصـواب ويـخرجوا ولـو بعد حـين رجـالاً أسوياء يعرفون أنـهم كانـوا علـى باطل، وأن الـذي غـرر بـهـم إمـا هو عدو لوطنهم الغالي وأصبحوا على ما فعلوا نادمـين باتباعـهم الحـاقدين على بـلادهم الحبيبة وأضـلـوهـم وجـعـلـوهـم أداة انتـقام من أنـفسـهـم بأنفسـهم.

* * *

قصص قصيرة

عهـــد

نداء أبو علي

أشعلت جمرة في قلبي ثم اختفيت.. أين اختفيت؟

أنا أبحث عن ظلك في كل ما أهديتني.. علَّ بصيصاً من وجهك وهمسك يظهر.. لكن ما من شيء قادر على إطفاء اللهيب..

غيرك.. أكنت تعلم ذلك؟ فتسعد بقوة تأثيرك؟ فتمارس سحرك الطاغي عليّ؟ آه منك تملكني.. ليتملكني العذاب.. ويصطحبني السهد والحيرة في نهاري ولياليّ..

تنهدت وهي تسكب الكلمات هامسة بألم..

هذا كله لا يجدي.. إن احتبس كل شيء في نفسها..

الصمت لغة الحوار.. العينان تفصحان.. أما هو فبعيد عنها لا تدري كيف تفصح عن كل شيء له..

انحدرت دمعة.. لتغسل تفاحتان حمرتان توهجتهما من فرط الانفعال.. وقطع من البرد النقي تتدحرج.. كفى.. كفى..

سارت في قلب الحجرة تصارع خضم الانفعالات والتقلبات النفسية.. تأملت ملامحها مرآة مرصعة بأنفس الجواهر.. حالها يرثى له.. ارتمت على فراش وثير مغطى بطبقات وطبقات من الحرير والرقيق من الأغشية.. إنها ظمئي.. بحاجة إلى ماء يرويها.. بحثت في كل مخبأ عن المصباح السحري

الذي يلبي لها أمنياتها.. لا وجود لمثل هذه الآنية السحرية إلا في مخيلتها..

ضحكت.. وبكت.. هي على حافة الجنون..

أحست لحظتها بالاختناق..

أسرعت الخطا نحو نافذتها بحثاً عن نسيم يشبع رئتيها اللتين ترومان البقاء.. فتحت نافذة مصنوعة من زجاج هش يظهر بشفافيته كل ما حاول الاختباء خلفه..

لكن الزجاج ظل مغطى بلون أحمر عاق عينيها عن الرؤية.. داهمتها دهشة أنستها العذاب ولو لزمن ضائع..

رهبة غلفت حواسها الثائرة..

أمسكت بزجاج النافذة تجس حرارتها.. دفء غريب أكسب يدها صحة وانتعاشاً..

فتحت النافذة..

أطلقت صرخة محترقة يشوبها الاستنكار والنشوة.. بعد هبوب النسيم المتهافت.. وجدته.

كان طائراً.. حماماً زاجلاً ناصع البياض كالثلج واهباً لقلبها رسالة..

قلبتها بعينيها.. ثم بكفها.. قرأت بصوت راعش: (أهديك السلام يا قلباً ضاع في زحمة المدن والأوطان بعد أن اكتشفت مقره.. أين هربت مني؟ بعد أن وجدتك مرة أخرى فإني أقسم أني لن أفقدك أبداً.. وهذه الرسالة عهد بيني وبينك قلب سبيته فأضحى مِلكاً لك).

* * *

قصص قصيرة

قصــة رمــل

أمل الفاران

رش خفيف جلى وجه الرمل فأشرق، سمرات البر تشبهني أو أشبهها، من مطر لمطر لا تغادر، ولا تنحني... أنا سعيدة يا صديقي.. الرش يغسل روحي.

رسائلها القليلة حين تأتي تجلو روحي الصدئة، أتلوها وأبتسم... بالأمس فقط غيرت اسمها في جوالي (سميتها عشتار).

هل أجرب البر لعلي أعشقه كما يليق ببدوي؟

- تذكرت مكالماتنا القليلة الباردة، وقررت أن يكون لي ما أحكيه لها في اتصالي الآتي.

أجمع صغاري ونركب، تشجعهم نصف ابتسامة على وجهي فيغنون، ويطلع لي وجهها في المرآة بينهم، وأتفكر: منذ متى توقفت عن عد الأيام مذ صرت أمهم وأباهم؟

على كتف الصحراء نقف، ينسلون شطر الرمل، وأحفهم بعيني...

يجوسون في المكان، ويبرقشون، وجهه العتيق بخطواتهم الحافية، ثم يعودون.

لغتي تضيق عما يناسب موقفاً استثنائياً كطلعة بر فأخفي وجهي في كيسي المتقشف.

أفرش سفرتي البلاستيكية وأفتح علبي القليلة وأوزع الخبز وأوامري.

يلتهم الأولاد فطورهم وأمضغ معه توجيهاتي ورملاً تسفي به ريح فتية إليّ.

مع قطعتي الأخيرة أتذكر أني نسيت الكرة، وأفكر كم من الأعين في أعطاف هذا الرمل ستستفهم عن «الأجنبي»، وأطفاله الذين لا يعرفون من البر أكثر من فضاء أوسع للأكل.

أجمع ما بقي ويتبعثر الصغار من جديد، وأتذكرها أخرى (أمهم)، وأسألني: منذ متى بهتت صورتها؟ منذ متى استبدلت كرهها بحقدي لأنها خلتني معهم؟

لو كان لأفكاري صوت وسمعتني أمي لاستغفرت ثم قالت: «مقدر ومكتوب» ولربما بعد قليل – حين تتذكر كم صارت الكلمة تؤلمني – ستقترف ست أو سبع جمل قبل أن تجد موضوعاً يحمي صوتي من أن ينزلق في البؤس.

ومتقمصاً لسان أمي أصرفني لغير الراحلة، وأستحضر عشتار امرأة أشكلها كل يوم، ويلهيني جمال روحها وصوتها عن أن أرسلم تفاصيل جسدها الذي لا يقربه لسانه ولو بفلتة، أتمناها، لو أستطيع أن أكتب لها الآن!

ماذا أقول لها؟!

الناس لا يفهمون الحقيقة حين أقدمها بلا ملابس، ولا يفهمونني فيبتعدون وأتألم.

أنادي صغاري، يلتمون وعيونهم على شفتي وأحكي:

هي عادة قديمة لأجدادكم وسنحييها اليوم.

إذا ضاقت صدور أجدادكم أتدرون ما يفعلون؟

– يغنون،قالت الوسطى.

ضحكت، صحيح، ولكن إذا ضاق صدر أحدهم جداً راح للبر، يحفر حفرة صغيرة يحكي فيها ما يوجعه ويدفنه، والآن سنفعل مثلهم. قال أصغرهم: لا يوجد ما يضايقني.

قلت: احفر حفرة وضع فيها أمانيك.

أردت أن أكمل: ولا تدفنها حتى لا تكون فأل سوء، لكنهم كانوا قد انتشروا.

بقيت الكبرى، قالت: سأحفر اثنتين يا أبي، واحدة لما يقهرني، والثانية لما أريده.

أومأت مباركاً وراحت.

انتحيت بحدبة قريبة أنبش جذرها، وأحفر ويتهايل ما حوله دافناً ما أحفر.

أقيم كفي الأيمن كتفاً أعلى للحفرة تحمي سافلها من عاليها، وحكيت: «صدري يوجعني، راحت لا أسعدتني بوجودها ولا رحيلها أراحني، هم يحتاجونني وأنا تعبت،

يدي بـاردة، وقـلـبي فـاضـي.. قـلـبي يـوجـعـنـي يارب».

رفعت كفي فغمرت الحبات المستديرة الشفافة نصف الحفرة، ومسحت وجهها بكفي مساوية باقية.

عن يساري حفرت أخرى أصغر، ثم صرت أقبض على الرمل وأذروه فيها ومع كل قبضة أمنية.

صغاري الذين فرقتهم الحفر يجمعهم اللعب الآن، أوسد رأسي الرمل وأعلق عيني على السماء، زرقتها تبهت بالاعتياد.. وأتذكر أنه آن دفن الأوجاع طقس مؤنث، وأتساءل: هل تغلغلت في أمومتي الحادثة لهذا الحد؟

نركب مغادرين وبعض الطبول تقرع قرعاً أولياً هنا وهناك، أكتب لعشتار: «الدواسر كائنات من طرب».

حين أدير وجه السيارة أنظر للمكان، فيبدو، لي تكتمه مهيباً، أوجاعنا لم تغير في سحنته شيئاً، أحسد الأرض، وأنشد وصغاري يرددون.

* * *

السردية العربية الحديثة

نحو رؤية جديدة لنشأة الرواية العربية

إدريس الخضراوي

على الرغم من المشاكل العديدة التي يعرفها الحقل النقدي العربي، والناجمة عن أسباب متعددة لعل في طليعتها غياب التلاؤم بين الأدب والآليات النقدية التي يوظفها النقاد في قراءته مما يقود إلى تشويه وبتر خصوصيته، فإن هذا الوضع لا يلغي وجود تجارب نقدية متميزة ومتألقة ومشهود لها بالرصانة العلمية والرغبة في تأصيل الممارسة النقدية وفق ضوابط ومعايير قمينة بجعلها ممارسة منتجة. ومن هذه التجارب يمكننا أن نفكر في منجز المفكر والناقد العراقي عبدالله إبراهيم، ذلك المنجز الذي ينتظم ضمن مشروع نقدي كبير أطلق عليه صاحبه اسم: المطابقة والاختلاف[i]. ومنذ المؤلفات الأولى التي كرسها عبدالله إبراهيم للقصة والرواية العراقية، مروراً بمؤلفاته التي انصبت حول السردية العربية القديمة والحديثة، إلى كتاباته التي اتخذت من نقد المركزيتين الغربية والإسلامية موضوعاً لها، يبدو عبدالله إبراهيم وقد عرف كيف يستفيد من مناهج العلوم الإنسانية وكشوفاتها، ليبلور من خلالها نقداً متعدد الأبعاد يتعامل مع الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة ثقافية لا يمكن فهمها إلا بردها إلى سياقاتها التاريخية والثقافية التي تشتبك بها وتتراسل معها، كما يفصح عن ذلك كتابه السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة[ii].

ولقد أشار عبدالله إبراهيم في دراسة أخرى تمحورت حول السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية إلى أن مظاهر التشقق التي يعرفها السرد العربي المعاصر على مستوى تمثيل المرجعيات والظواهر والذهنيات يفرض على الباحث ألا يقلل من دور الموجهات الثقافية في كل هاته الانتهاكات التي تحدث في عوالم الرواية. «إن تحليل نصوص السرد صار بحاجة ماسة إلى رؤية نقدية تستنطق في الوقت نفسه السياقات الثقافية. فالتراسل بين النصوص والمرجعيات يتم وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل، فليست المرجعيات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعية للنصوص بل تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات، ويظل التفاعل مُطرداً وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص، وغالباً ما تدفع المرجعيات والنصوص على حد سواء بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة»[iii]. وهذا التراسل هو الذي يفسر التحولات المختلفة التي تشهدها الرواية العربية على مستويات متعددة، حيث العقد التقليدي الذي كان مؤسساً بين الكاتب والقارئ، يعرف في نماذج مغايرة وجديدة انفراطاً واضحاً، سمته قلب معادلة التمثيل السردي عبر تحويل السارد إلى مسرود له يتأمل في حكايته ويعيد وصل ما انقطع فيها والإسهام في ملء ثقوبها أو بياضاتها ذات الإحالة المركبة على الإنسان والعالم. إن هذا الأفق المتنوع الذي ترتاده الرواية العربية هو الذي يحتم إعادة قراءتها وفق منظورية جديدة تأخذ بعين الاعتبار السياق الثقافي الذي أطّر هذه الممارسة من أجل إعادة الفهم بما أنتج حولها من قراءات وتأويلات، وتسليط الضوء على ما يشوبها من تحيز وميل إلى وجهة نظر معينة.

في هذا السياق إذاً، يمكن أن نؤطر الكتاب الهام الذي أنجزه الدكتور عبدالله إبراهيم بعنوان: **السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة**. وهو جزء من جهود مضنية تبذل من أجل تأسيس فهم جديد بكثير من الظواهر ومنها الرواية، انطلاقاً من استيعاب العلاقات المركبة بين المرجعيات والنصوص والأجناس الأدبية، ونمط القيم السائد أو المستحدث في المجتمع[iv]. وليس من اليسير الإحاطة بجميع محاور المقاربة التي يتبناها عبدالله إبراهيم في هذا الكتاب، نظراً لشموليته واتساعه واستحضاره لخارطة سردية معقدة تمتد إلى ما قبل القرن التاسع عشر، بغية تفكيك ما يعتبره قراءة استعمارية لنشأة الرواية العربية.

تكمن أهمية كتاب «**السردية العربية**»، بالنسبة لنا، في عدة جوانب، أهمها منطلقاته النظرية الجديدة التي يتوسل بها بقصد إعادة مساءلة النتائج التي رسخها تاريخ الأدب

العربي بتأثير من سلطة خطاب استعماري مهيمن. ومن هذه النتائج القول بأن الثقافة العربية لم تتعرف على الرواية بوصفها جنساً أدبياً إلا بفضل ذلك الاحتكاك الذي حدث في أواخر القرن التاسع عشر مع الثقافة الغربية، وأن النص الذي يمثل بداية الوعي الحقيقي بالرواية في العالم العربي هو رواية «زينب» لـ حسين هيكل. أما المنطلقات النظرية الجديدة للكتاب فتتمثل في اعتماده نقد الخطاب الاستعماري (Colonial Discourse)، وهو نمط في التحليل يشير إلى «ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطاباً متداخلاً بالمعنى الذي استعمله ميشيل فوكو لمصطلح خطاب[v]. ومن ألمع ممثليه إدوارد سعيد وهو ميكي بهابها وميشيل فوكو ونقاد مدرسة فرانكفورت.

استناداً إلى هذا الوعي لا يقبل عبدالله إبراهيم الدراسات التي تختزل نشأة الرواية العربية في نص «**زينب**» لأنها في نظره لا تبذل مجهوداً كبيراً لفهم هذا الموضوع الشائك، وإنما تتبع في معظمها «الطريقة التقليدية في تاريخ الأفكار، الطريقة الخطية التي تتعقب الحوادث وتؤرخ للوقائع ولا تستنطق السياقات الثقافية، ولا تعنى بعلاقات التراسل بين تلك السياقات والظواهر الأدبية ولا تلتفت إلى التفاعلات الضمنية بينهما، تلك التفاعلات المتوارية وراء الأحداث والمتخفية في تضاعيف النصوص الأدبية السائدة، ولم تشغل بالتفكك غير المنظور والبطيء للمرويات السردية القديمة، ولا الكيفية التي تقوم بها النصوص بتمثل المرجعيات المتحولة»[vi].

من هذا المنطلق يحاول الأستاذ عبدالله إبراهيم إعادة تفسير نشأة الرواية في الأدب العربي. لذلك فهو لا يتجاهل الحراك الثقافي الذي حدث في القرن التاسع عشر، ولا الفضاء الأدبي الجديد الذي بدأ يتشكل بوضوح خلال هذه الفترة من خلال جهود مثقفين كبار أمثال رفاعة الطهطاوي وشبلي الشميل وفرح أنطون وفارس الشدياق إلخ، وإنما يضع هذه الجهود كلها ضمن السياق الثقافي الذي أنتجها، بقصد فحص معطياته وإبراز المؤثرات الداخلية والخارجية التي ساهمت في تبلورها. إن عملاً من هذا النوع لا يمكن أن ينطلق إلا من وعي مركب بأنماط التفاعل التي تعرفها الظواهر الأدبية مع غيرها من أشكال التعبير الأخرى، خصوصاً وأن فترة القرن التاسع عشر تميزت في تاريخ الأدب العربي بجدل حاد بين التقاليد الجمالية المستمدة من التراث والاقتراحات للإنتاج الأدبي الذي تبلور خلال هذه الفترة، لكن معظمها يؤكد على التأثر المذهل للثقافة العربية بالغرب منذ دخول نابليون إلى مصر.

إن من يتأمل النشاط الفكري حول نشأة الثقافة العربية الحديثة يلمس حضوراً مكثفاً

للمؤثر الغربي وبصورة مضخمة أحياناً كثيرة. فقد تماهى كثير من الباحثين مع مسلمات هذا المؤثر، وبدا أن كل نقاش حول الأشكال الأدبية الجديدة التي عرفتها الثقافة العربية، لابد وأن يمر عبر هذا المؤثر، دون أي استقصاء لمدى صواب هذه المسلمات وأحقيتها. ويفسر عبدالله إبراهيم انتشار هذا الوعي في صفوف الدارسين، بأنه نتيجة حتمية لعملية خضوع وامتثال لما يقوله الخطاب الاستعماري حول الثقافة العربية، ومنه أن التحولات التحديثية التي عرفها المجتمع العربي جاءت مع الغرب، وأن الرواية هي تمثيل واضح لهذا التحديث الذي تأسس على محاكاة الأنماط الأدبية الغربية والاستفادة منها. لهذا يرى الناقد ضرورة تمحيص هذه المسلمات وإعادة التفكير في العلاقة بين الآداب العربية والآداب الغربية ودرجة التفاعل الذي حصل بينهما. ومثل هذا العمل قمين بإضاءة مدى محدودية مثل هذه المسلمات، أمام التأثير الواضح الذي مارسته المرويات القديمة على جمهور واسع من متلقيها خلال هذه الفترة. لكن لماذا ألح تاريخ الأدب العربي على ربط الرواية العربية بالغرب؟

عندما يتناول الباحث موضوع الرواية العربية والنشأة، نجده يفكر في قضية هامة لم تول ما تستحقه من الدرس والتأمل من قبل الباحثين والدارسين الذين تعاملوا مع هذا الموضوع. يتعلق الأمر بحملة نابليون بونابارت على مصر في أواخر القرن الثامن عشر وما صاحبها من مغالطات وأوهام روجها الخطاب الاستعماري بهدف تسويق أفكاره وتيسير سبل انتشارها في أوساط قطاع واسع من الوعي العربي. فالسياق الثقافي العربي الذي أحاط بحملة نابليون على مصر، والذي تميز بهيمنة واضحة للفكر الرومانسي، هو الذي جعل من **بونابرت** رجلاً حالماً يرتبط في الذهنية الغربية بالإنسان المصلح المنور أكثر مما يرتبط بالقائد. من هذا المنطلق يرى عبدالله إبراهيم أن التاريخ الغربي قد خلع على حملة نابليون وغيرها من الحركات، دلالة لا تليق بها في الواقع. لقد جرى تصويرها كنموذج لمدى إسهام الغرب في نشر الثقافة الحديثة في سياقات قصية وبعيدة، وهذا ما قاد الكثير من الدارسين إلى قبول هذه الأفكار وتبنيها حيث صار الحديث عن الحداثة والتطور لصيقاً بدخول بونابرت إلى مصر، وهو ادعاء لا تؤكده الوقائع التاريخية التي تفضح ما تعرضت له الجيوش الفرنسية من مقاومة ضارية من قبل شرائح واسعة في مصر. فالوثائق التي عرضها هنري لورانس «لا تكشف عن أي تواصل وتفاعل حقيقيين بين الفرنسيين والمصريين، ففضلاً عن التمرد اليومي والاحتجاج المتواصل، فإن مصر لم تخضع بأجمعها أبداً للنفوذ الفرنسي فما أن تقمع ثورة إلا ويندلع تمرد. وبالإجمال فقد فجع الفرنسيون والمصريون بهذه الحملة على حد سواء، إذ لم تكن للفرنسيين إلا مغامرة مهلكة

ما سمحت لخيلاء الفاتح أن يتفتح، ففر عائداً خفية في ظلمات البحر المتوسط»[vii].

ارتباطاً بهذه الناحية تحديداً يستخلص عبدالله إبراهيم بأن الحملة الفرنسية على مصر لم يكن لها أثر إيجابي مباشر عليها، بقدر ما ساهمت في تمزيق النسيج الاجتماعي لمصر وتلاعبت بطوائفها وأعراقها حيث «عملت على استقطاب وجهاء بعض الأقليات والتعاون معهم باعتبارها حامية لهم ولأقلياتهم، فيما ربطت مصالحهم بمتعاونين، خرقوا ميثاق الانتماء الضمني الذي يربطهم ببلادهم، ووجد كثير من المصريين أن فسيفساء مجتمعهم القائمة على التنوع الطبيعي عرقياً ودينياً تصبح بسبب ذلك التلاعب رهينة بيد الفرنسيين الذين شأنهم شأن أية قوة استعمارية أخرى، أرادوا تثبيت سيطرتهم من خلال ترغيب الأقليات وإغوائها وترهيب الأغلبية واستبعادها»[viii]. ولهذا فإن من يربطون التحديث الذي عرفته مصر مبكراً بالحملة الفرنسية، لا يأخذون في الاعتبار حقيقتين جوهريتين: الأولى وهي أن مصر عرفت الوجود الغربي بشكل مبكر قبل الحملة، حيث جاء إليها رحالة وتجار وفنانون من إيطاليا والبرتغال وفرنسا، شأنها شأن الكثير من الدول الشرقية، أما الحقيقة الثانية وهي أن التحديث كان استجابة طبيعية لحاجات المجتمع المصري في تلك المرحلة ولم يكن نتيجة مباشرة للتواجد الفرنسي. فدولة محمد علي كان يسكنها طموح كبير بامتلاك أسباب القوة العسكرية، لذلك أرسلت البعثات إلى الدول الأوروبية أملاً في تحقيق هذا الهدف. أما ما أنجزته الحملة الفرنسية فهو أنها أنعشت المشكلات الطائفية في مصر وأججتها.

يجادل عبدالله إبراهيم على مصادرات الخطاب الاستعماري، ويحتج على الطريقة التي ضخم بها المدافعون عن الحملة الفرنسية أهدافها حتى جعلوا منها عملاً رمزياً عظيماً أنقذ مصر مما كان يتهددها. وهذا الخطاب الاستعماري الذي دافع عنه نقاد ومحللون عديدون لم تتمكن الثقافة العربية من التخلص من تأثيراته بل روجت لطروحاته وأيدتها. ويسرد عبدالله إبراهيم قائمة تطول بأسماء العديد من الكتاب المصريين الذين رأوا في الحملة عملاً عظيماً يستحق كل الثناء. فطه حسين يصفها بـ «**الحملة البونابارتية المباركة**»[ix]، أما معاصره الزيات الذي تغذى على نفس الخطاب فيعتبر الجماعة العلمية التي صاحبت بونابرت في حملته هي «التي غرست بذور الحضارة في مصر»[x]. وهذا الحكم يراه عبدالله إبراهيم متساوقاً مع أدبيات الخطاب الاستعماري المتمركز حول نفسه. فالتحديث الذي جرى في عهد محمد علي كان محدوداً، ولم يبرز أي اهتمام ملحوظ بالأدب والنقد، إذ إن رفاعة الطهطاوي العائد من فرنسا لم ينشر ترجمته لـ فيلينون إلا بعد مجيء إسماعيل إلى الحكم.

إن التفاعل الذي حدث بين الثقافة المصرية والثقافة العربية قد ازداد غنى حينما اتجه الكثير من المثقفين الشوام إلى مصر لتأمين حياتهم هناك بعيداً عن الصراعات المذهبية. ومنطقة الشام بمميزاتها السكانية والبشرية والدينية كانت محط اهتمام من قبل العرب قبل مصر. «فالبعثات التبشيرية، هيأت أرضية مناسبة للتفاعل الثقافي فيما يسمى الآن بلبنان وسوريا وفلسطين، وتحديداً «الشواطئ الشرقية للبحر الأبيض المتوسط»(xi). فهؤلاء المثقفون الشوام عندما وصلوا إلى مصر ساهموا بشكل فعال في تنشيط العمل الثقافي، وفي إذكاء الرغبة بحثاً عن كل ما هو جديد. وهذا العمل الذي اضطلع به المثقفون الشوام تؤكده الكثير من الدراسات والأبحاث والتعليقات. فالرواية لم تكن في أولوية اهتمامات المصريين قبل مجيء هؤلاء المثقفين بالقدر الذي كانوا يهتمون فيه بالأمور العسكرية والعلمية، وعندما تدفق المثقفون من سوريا وجدوا المناخ ملائماً فانخرطوا في عملية تحديث الثقافة العربية من خلال أشكال أدبية متعددة في طليعتها الرواية. لقد كانت أعمال خليل الخوري وجورجي زيدان وفرنسيس المراش وفرح أنطون مؤثرة في هذا السياق.

ومع ذلك فإن عبدالله إبراهيم يؤكد أن الناظر في أغلب الأعمال النقدية التي تناولت الرواية العربية من حيث نشأتها مثل أعمال يحيى حقي وحليم بركات وغالي شكري ونقاد آخرين يلاحظ أن النظرة الثقافية الاستعمارية هي التي فرضت نفسها على غيرها من وجهات النظر الأخرى من غير تمحيص للأمور ولا مخض للسياق بقصد استيعاء الظروف والمناخات المختلفة. من هذا المنطلق ذهب أغلب الدارسين إلى اعتبار «زينب» النص الذي يؤرخ لميلاد الرواية العربية في استواء عناصرها الفنية والجمالية، وهي العناصر التي اعتبرها يحيى حقي ثمرة قراءات حسين هيكل للكثير من الروائيين الغربيين أمثال بول بورجيه وهنري بوردو وإميل زولا وكأن هؤلاء النقاد لم يثر اهتمامهم المخاض الطويل والصعب لتحولات مفهوم الأدب العربي، وهو التحول الذي تفككت فيه موروثات وتقاليد أدبية عديدة. إن مثل هذه التأويلات المشبعة بمصادرات الخطاب الاستعماري، لا تفهم أن الرواية ظاهرة معقدة ومركبة بحيث من التبسيط المخل بمنطق الأشياء والقيم أن نعدها حتماً نتيجة الموروثات الثقافية الغربية بتجاهل تام للمؤثرات الثقافية العربية كالليالي وقصص عنترة وسيف بن ذي يزن وقصص الملوك والأمراء وأدب الغزوات والمعارك ومقامات الحريري والهمذاني وغيرها من أنماط السرد التي استمر تأثيرها في المتلقي إلى حدود أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

ولتجاوز مثل هذه التأويلات التي تنظر للرواية العربية في إطار نظرة شمولية تتصل بقضايا المجتمع العربي عامة كما فعل حليم

بركات أو التي تطبق بشكل متعسف كشوفات النظرية الغربية على الرواية العربية كما فعل غالي شكري حين اعتبر الرواية العربية تمثيلاً متميزاً للروح البورجوازية الصاعدة في العالم العربي(xii)، يفضل عبدالله إبراهيم الأخذ بالدراسات الثقافية في تناولها لموضوعاتها. «فالتحليلات الثقافية العامة، بما فيها تلك التي تستعين بالكشوفات في مجال العلوم الاجتماعية والنفسية لها قدرة على كشف الأحوال الثقافية، أكبر من التحليلات الأدبية المتخصصة والضيقة، لأن منظورها أكثر شمولاً، ويمكنها من التوسع في تصنيف الظواهر الثقافية وتحليلها واستنطاقها، بصورة قد لا تتوافر للمشتغلين في الحقل الأدبي، وبخاصة ممن يعنى بتاريخ الأدب طبقاً للمفهوم القديم له الذي يتعقب نسب النصوص وحيوات الكتاب، ويتخطى التداخلات المعقدة والكثيفة للظواهر التي تضفي على العصر الأدبي سماته العامة»(xiii).

استناداً إلى هذا المفهوم ينظر الناقد لنشأة الرواية، بوصفها ممارسة دالة، في ضوء النص الثقافي العام الذي كان سائداً، وهو النص الذي تميز بتفكك الكثير من الأنساق والقيم والمعايير الاجتماعية. لقد تميزت النصوص الروائية التي كانت تظهر في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بغلبة العنصر الأخلاقي على غيره من التيمات الأخرى، مما جعل الرواية خطاباً تعليمياً وتثقيفياً لا يقل أهمية عن الخطابات الأخرى. وهذه الروح الإصلاحية تجعل من غير الممكن القبول بذلك الفهم الذي يعد هذه النصوص نتيجة التأثيرات الاستعمارية، فتاريخيات زيدان ونصوص المويلحي تمثل في منظور عبدالله إبراهيم احتجاجاً واضحاً على تفكك النسق وتعبر عن رغبة مضمرة في العودة إلى الماضي واستجلاء جوانب متعددة منه. فنصوص شعراء الإحياء الكبار كـ البارودي وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي والرصافي والزهاوي وغيرهم، لا يمكن بالنسبة لنا تفسير تشددهم في محاكاة الشكل التقليدي للشعر العربي القديم وروحه إلا في ضوء الحس الداخلي الرافض للحراك الذي بدأت تلوح معالمه ببطء في الأفق خلال تلك الفترة، وشمل العلاقات الاجتماعية والرؤى الثقافية ووظائف الأدب وأساليبه وأشكاله. والرواية العربية إحدى مظاهر هذا المخاض المعقد والطويل(iv).

لا يدعو عبدالله إبراهيم فقط إلى إعادة النظر في المقاربات النقدية التي تفترض أن نشوء الرواية العربية كان محصلة للتأثر بالغرب، وإنما يسائل كذلك إنجازات نقدية ربطت بشكل مباشر بين الرواية والمكونات السردية التراثية. فهو يعتبر أن هذه المقاربات تشكل رد فعل ضد التحليلات المتأثرة بالخطاب الكولونيالي، وهي تصدر عن منزع قومي يجعل من المؤثرات العربية أصلاً لكل شيء. ومثلما رفضت هذه الدراسات فكرة أن يكون الفكر

العربي الحديث قد تشكل عن طريق الترجمة والاقتباس من الغرب، رفضت كذلك الفكرة التي تصل الرواية العربية بالمؤثرات الغربية دون التساؤل عما إذا كان بالإمكان قبول أن يكون التطور المذهل الذي حققته الرواية العربية على مستويي الشكل والخطاب هو فقط ثمرة لانفتاحها على الأنماط السردية الغربية دون اعتبار للمدونة السردية العربية. ومن هذه المطارحات الهامة التي يناقشها عبدالله إبراهيم هنا، تلك الطروحات التي بلورها الناقد فاروق خورشيد من خلال أبحاث جعلت وكدها البحث في أصول الرواية العربية وكذلك محمود تيمور وإبراهيم السعافين.

ونحن نجد أن عبدالله إبراهيم يقر ببعض القضايا الهامة التي تنطلق منها هذه المقاربات إلا أن الأسس التي تستند إليها في البرهنة عن نتائجها تترك نوعاً من التشويش عليها، وهذا ما يجعل طروحاتها نسبية وسجالية. فهي تفتقد للحس التاريخي بقضية الرواية كجنس أدبي جديد. فلو أن تحليلات فاروق خورشيد توقفت عند القول بأن المؤثرات السردية التراثية لها فعلها في نشأة الرواية العربية، لكان ذلك على قدر كبير من الأهمية، ولكنها سرعان ما زجت بنفسها في نوع من الخلط الواضح بين الأساليب التمثيلية في السرد ونوع الرواية الحديثة التي غيرت كثيراً في طبيعة هذه الأساليب. ويعلق عبدالله إبراهيم على فاروق خورشيد قائلاً: «لقد كان عرضه لمضامين كتب الأخبار أبعد ما يكون عن التحليل الذي يستكشف البنية السردية والأسلوبية والدلالية التي تبرهن على التماثل بين تلك المدونات والمرويات والرواية الحديثة. ولا تكمن - في رأينا - القيمة المعرفية لما توصل إليه في كتابه «في الرواية العربية: عصر التجميع» وفي كتبه الأخرى، إنما تكمن في إثارته للسؤال الذي سيفتح الأفق لمزيد من البحث في تلك الفرضية»[xv].

وإذا كان فاروق خورشيد لا يأخذ بالتفسير المستعار من مقولات الخطاب الاستعماري، معتبراً أنه سهل وبسيط لأنه لا يتنبه إلى الجذور العميقة للرواية العربية، فإن الفرضيات التي يقدمها تيمور في تناوله لهذا الموضوع يتداخل فيها الإقرار بالتأثير الأجنبي مع الانتصار للتقاليد السردية العربية التراثية. فهو يعتبر أن فن القصص متأصل في الطبع العربي، وحتى إذا لم ينفتح العرب على الروايات الأجنبية فقد كان من الضروري أن تتطور القصة العربية لأنها تستند إلى تاريخ يحتضن الكثير من النصوص السردية المتميزة في أساليبها وصيغها وقواعدها. ورغم المسلمات العديدة التي تصدر عنها أفكار تيمور إلا أن عبدالله إبراهيم يعتبر أنه تنبه إلى ملاحظات هامة تحسب له، ومنها إقراره بتنوع النصوص السردية واختلافها عن بعضها البعض في الشكل والأسلوب والشخصيات وطرائق السرد. مما ينفي أن يكون الشكل

الروائي العربي هو الشكل الوحيد في كتابة الرواية، ويؤكد على خصوصية الثقافات والتجارب الخاصة بالمبدعين وتقاليد الأجناس الأدبية.

تكشف دراسة عبدالله إبراهيم عن هذا التنوع في الأساليب السردية وطرق تمثيل العالم الذي ميز الرواية العربية خلال نشأتها المبكرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر انطلاقاً من وعي نقدي يأخذ بمبدأ الاتصال والانفصال بين النصوص والقيم الجمالية والفكرية، ويستند إلى الأشكال المتعددة من التداخل التي تحدث على مستوى الأجناس الأدبية في سياقات ثقافية معينة، مما يؤدي إلى الاختفاء التدريجي لاقتراحات فنية معينة وظهور قيم جديدة مرتبطة بانتظارات القراء واستجابتهم. من هذا المنطلق يعيد الناقد قراءة الجهود الروائية الأولى التي ميزتها أعمال خليل خوري وفرنسيس المراش وسليم البستاني وأحمد المويلحي بقصد الوقوف على أشكال الاتصال والانفصال بين هذا المنتج الجديد والتقاليد السردية العربية القديمة. وهنا يستخلص عبدالله إبراهيم نتيجتين بالغتي الأهمية: الأولى تكشف عنها نصوص هؤلاء الروائيين وتتمثل في تدرج الرواية العربية في تأسيس هويتها الأسلوبية والتمثيلية بما ينسجم وطبيعة المهمة الموكولة إليها والمتمثلة في الانخراط الواضح في تشكيل الفضاء الاجتماعي الجديد، أما الثانية فيكشف عنها ابتعاد الرواية عن الأسلوب المتصنع الذي كان سائداً قبل هذه الفترة بقليل. وهو ما يفسر وعي الروائيين، بدرجات مختلفة، بإشكالية اللغة كمدخل أساسي لهذا التغيير. وهذا التحول تعبر عنه رواية «غابة الحق» بامتياز.

ولم يكن هذا التحول عملية سهلة ويسيرة، وإنما كان عملاً شاقاً تطلبته المرحلة وأسئلة الأدب في هذه الفترة. وإذا كان من الممكن أن يلمس القارئ رغبة كبيرة لدى كثير من الكتاب في الاقتراب من عصرهم فكرياً وجمالياً، فإن هذا الاقتراب ما كان ليتحقق بمعزل عن التقاليد السردية الكلاسيكية التي استمر تأثيرها بدرجات متفاوتة بين هذا الكاتب أو ذاك.

وحتى يفكك الناقد مصادرات الخطاب الاستعماري ويكشف عن ثغراته الناجمة عن سوء فهمه للسياق الثقافي المصاحب لتشكل النصوص، يلجأ إلى إعادة قراءة رواية «زينب»، باحثاً عن الخلفيات التي تحكمت في الكثير من القراءات النقدية التي تناولت هذه الرواية وجعلت منها النص المؤسس لبداية الرواية العربية، من غير اعتبار للجهود المميزة التي سبقتها. في هذا السياق يرى عبدالله إبراهيم أن الخطاب النقدي العربي لم يستطع التخلص من تأثيرات الخطاب الاستعماري في تقييمه للإنجازات الروائية العربية وإنما ظل ينظر إليها انطلاقاً من نظرية الرواية الغربية. لهذا لم يعتبر هذا النقد «زينب» بداية للرواية العربية في صورتها الأكثر اكتمالاً ووعياً بالمقومات الفنية

للرواية، إلا لأنها تماثل تحققات الرواية الغربية عند ديكنز وثاكريه وبالزاك وغيرهم. ومن ثم فهي أفادت من الخصائص الفنية والأسلوبية للرواية الغربية وقطعت من المؤثرات السردية المتحدرة من المدونة السردية العربية والتي كان تأثيرها واضحاً على الكثير من النصوص الروائية التي ظهرت في هذه الفترة.

لكن عبدالله إبراهيم يرى أن من البساطة التي تخل بالفهم الأعمق للأشياء والظواهر، القبول بهذه الأشكال من التقييم النقدي، لأنها تأخذ بمعايير لا تتساوق وطبيعة المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها هذه الرواية. وهي مرحلة تداخلت فيها التصورات والمنطلقات والمعايير التي يلجأ إليها النقاد في الحكم على النصوص. وهذا ما يفسر التناقض بين هذه القراءات للنص الواحد. فالقول «بالولادة الكاملة لرواية «زينب» يتجنب ببساطة لا تحسد عليها التفاعلات السردية الغنية التي عرفت قبل ظهورها بنصف قرن، وتكشف لائحة الإحصاءات الخاصة بالروايات التي صدرت قبلها بزمن طويل عن حقيقة لم توظفها كثير من الدراسات التي عنيت بنشأة الرواية العربية وتطورها»(xvi). وإذا كان من الصعب القيام بدراسة تشمل كل هذا المتن النصي وتضيء خصائصه الفنية والأسلوبية، فكيف يستقيم القول بأن نصاً ما تتوافر فيه مقومات الجنس الأدبي التي تجعل منه نصاً يؤرخ للبداية؟ لهذا تتميز القراءات التي انصبت حول «زينب» بالاضطراب والتناقض فضلاً عن الانطباعية والاختزالية. فهي لا تأخذ في الاهتمام الحقبة التي تشكل فيها النص الروائي العربي من منظور ثقافي شامل، كما لا تراعي مبدأ الاستمرارية التي يميز العلاقة بين النصوص والأجناس، ولا تفسر على نحو مقبول الانقطاعات بين النصوص مما يؤدي إلى ظهور أشكال أدبية جديدة. وإذا كان من شيء تكشف عنه مصادرات هذه القراءات فهو أنها لا تواكب حالات التطور الثقافي الطبيعي من جهة، ولا تلتفت إلى اختلاف المحاضن الثقافية للنصوص، مما يؤدي إلى التعسف في إسقاط معايير تقييمية غريبة على نص أدبي تشكل في فضاء ثقافي مغاير(xvii).

ينطلق عبدالله إبراهيم في تحليله لافتراضات النقد العربي ومصادراته حول الكثير من القضايا المتصلة بالرواية العربية من فكرة أساسية محورها أن الكثير من طروحات النقد العربي تحمل في طياتها تأثيرات الهيمنة الاستعمارية، مما يستوجب تحليلاً جديداً ومن نوع آخر ينهض على الانطلاق من الظواهر بوصفها ممارسات دالة لا يمكن فهمها إلا في ضوء السياق الثقافي العام والشامل. ويلفت النظر هنا إعادة تقييمه للسردية العربية الحديثة والموقف الثقافي، حيث يتناول بالتفكيك الطريقة التي استقبلت بها الذهنية العربية للرواية والمواقف المختلفة التي حصلت منها. وما يعطي المشروعية لهذا النوع من التحليل هو أن الرواية

هي من «المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم، لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية والتحولات الثقافية للمجتمعات، فروايات الفروسية علامة رمزية دالة على العصر الذي ظهرت فيه، ورواية القرن التاسع عشر في روسيا وإنجلترا وفرنسا تكشف عبر التمثيل السردي الأنساق الثقافية والاجتماعية لتلك المجتمعات خلال تلك الفترة، والرواية العربية خلال القرن التاسع عشر تمثل الحراك الثقافي العام الذي وقع في الثقافة العربية بما في ذلك منظومة القيم العامة والذوق الأدبي السائد والتصورات الجماعية عن الذات والآخر»[xviii].

يتضح من خلال محتوى هذا الكتاب أن الرواية العربية مرت في مخاض عسير وشاق قبل أن تحوز على اعتراف الجمهور بها، إذ لم يكن حظها أحسن بكثير من حظ الرواية الغربية التي كشفت تحليلات باختين المواقف المختلفة منها والمقاومة لوجودها، كما أوضح سيرفانتس بسخرية لافتة مواقف رجال الدين من نصوص الفروسية حينما جرى تدمير كبير للعديد من هذه الإنجازات بدعوى عدم ملاءمتها للذوق العام. وليس من الضرورة القول في هذا السياق بأن الكثير من الكتاب العرب ممن تحيزوا للرواية كتابة وتلقياً إبان تكون الفضاء الأدبي الجديد لم يستطيعوا إثبات أسمائهم على النصوص التي نشروها، نظراً لذلك الموقف الذي يستهجن هذا النوع من النصوص ولا يعترف لها بأي قيمة تذكر. لكن المسألة اللافتة التي يكشفها تحليل عبدالله إبراهيم هو استناد هذا الموقف المعادي للرواية إلى نظرة تقويمية للنصوص الثقافية تقوم على التمييز بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، ثقافة الخاصة وثقافة العامة، بحيث يتم تكريس النصوص المنتمية إلى الثقافة الرسمية، في حين تهمل النصوص المنتمية لثقافة العامة بدعوى عدم تمثيليتها للذوق العام. ومعروف أن هذا التمييز الذي أغمط الكثير من النصوص حقها في الدراسة والتحليل؛ يتعرض لنقد شديد في الغرب من قبل أنصار الدراسات الثقافية بتيارات المختلفة خاصة النقد الثقافي كـ ريموند ويليامز وكليفورد غيرتز وأنطوني إيستوب وروبيرت هيلوب إلخ. كما يجري تقويضه أيضاً في الخطاب الثقافي العربي عبر إسهامات عديدة في طليعتها كتابات الناقد السعودي عبدالله إبراهيم والبحريني نادر كاظم والمصرية ماري تيريز عبدالمسيح فضلاً عن أصوات كثيرة من المغرب العربي.

الهوامش

(i) بدأ عبدالله إبراهيم هذا المشروع بنقد المركزية الغربية في كتابه الذي يحمل هذا العنوان، (1997) ثم انتقل بعد ذلك إلى نقد بعض الأنساق السائدة في الثقافة العربية الحديثة، حيث لاحظ أنها في جملة ممارساتها العامة تهتدي بمرجعيات تتصل بظروف تاريخية مختلفة عن ظروفها، فهي تارة تتطابق مع مرجعيات مغايرة في شروط تكونها حيث أنتجها الآخر الغربي وتارة أخرى تتطابق مع نموذج فكري قديم ينتسب إلى ماضيها الذاتي من دون القدرة على تحقيق نوع من الاختلاف، ويتجلى ذلك من خلال كتابه: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة، (1999) ثم انتقل بعد ذلك إلى نقد المركزية العربية الإسلامية في كتابه: المركزية الإسلامية، (2001) حيث انصب اهتمامه على تفكيك الصورة التي مثلت بها هذه الثقافة الآخر الأجنبي.

(ii) د. عبدالله إبراهيم: **السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة،** الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء 2003.

(iii) عبدالله إبراهيم: السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة نزوى، العدد السابع والعشرون، يوليو 2001م ربيع الأول 1422هـ، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، ص: 45.

(iv) من الأهم الإشارة ها هنا إلى تجربة أخرى رائدة هي التي يبلورها الناقد المغربي سعيد يقطين، فمنذ كتبه الأربعة: **القراءة والتجربة وتحليل الخطاب الروائي فـ انفتاح النص الروائي والرواية والتراث السردي**، حيث عمل فيها على وضع الأسس لسرديات الخطاب تعنى بتحليل مكونات النصوص، لكنها تسعى بالمقابل لتطوير نموذجها عبر الانفتاح على علوم أخرى: كعلم النفس ونظرية التلقي والتواصل والأنثربولوجيا، وهو الأمر الذي تكرس بجلاء في كتابيه الهامين: **الكلام والخبر وقال الراوي** حيث عنى فيهما بنقل الاهتمام عبر النموذج العلمي ذاته - أي السرديات - إلى المتن السردي العربي الكلاسيكي بما يقود إلى معرفة جديدة بالتراث السردي العربي، ويسهم في تطوير مناهج التفكير فيه. وفي كتابه الأخير **النص المترابط** يفتح سعيد يقطين السرديات على شبكة المعلومات السيارة الإنترنت من أجل اقتراح أدوات ملائمة لقراءة النص الإلكتروني الذي بدأ بفرض وجوده في مجتمع العولمة.

(v) ميجان الرويلي - سعد البازغي: **الخطاب الاستعماري والنظرية مابعد الاستعمارية،** ضمن كتاب: دليل الناقد الأدبي، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2002، ص: 158.

(vi) عبدالله إبراهيم: **السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص: 6.

(vii) عبدالله إبراهيم: **المرجع نفسه**، ص: 19.

(viii) المرجع نفسه، ص: 27-28.

(ix) **المرجع نفسه**، ص: 31.

(x) **المرجع نفسه**، ص: 31.

(xi) **المرجع نفسه**، ص: 179.

(xii) **المرجع نفسه**، ص: 191.

(xiii) **المرجع نفسه**، ص: 190.

(xiv) **المرجع نفسه**، ص: 191.

(xv) **المرجع نفسه**، ص: 198.

(xvi) **المرجع نفسه**، ص: 283.

(xvii) **المرجع نفسه**، ص: 295.

(xviii) **المرجع نفسه**، ص: 297.

* * *

إشكالية مفاهيم النقد الروائي في المغرب العربي

بوشوشة بن جمعة

تستمد مقاربة النقد الروائي في المغرب العربي، وما يطرحه من إشكاليات تمسّ مفاهيمه النظرية، وقضايا الجنس الروائي أهميتها من كونها تعكس سيرورة المشهد الروائي، والإبداعي المغاربي، في شتّى تشكّلاته، وتنويعاته الفكرية والجمالية، على امتداد مرحلة ما بعد استقلال البلدان المغاربية، باعتبار ظهور إرهاصاته الأولى مع مطلع السبعينات من القرن العشرين، في كلّ من تونس والمغرب الأقصى. ثم مع بداية الثمانينات في كلّ من الجزائر وليبيا. فكان لذلك نشاطاً ثقافياً متميّزاً بحكم ما يجسّده من أشكال تحوّل دالّ، كانت تشهدها مختلف منظومات البلدان المغاربية.

ولمّا كانت كلّ ظاهرة معرفية أو ثقافية - وهنا نقدية بالأساس - تظلّ مرتبطة بجملة من العوامل الذاتية والموضوعية المتضافرة، والتي تسهم مجتمعة في نشأتها، وتطوّرها، وبلورة المفيد من سماتها،فقد تأثّر النقد الروائي المغاربي بسمات مرحلة بناء الدولة الحديثة في الأقطار المغاربية، ومن ثمّ احتكم إلى شروط تلك المرحلة: السياسية، والاجتما - اقتصادية، والثقافية، والتي مثّلت خلفيات تشكّله، ذلك أنّه كان من ضمن الأدوات الثقافية التي استخدمها مثقّفو المغرب العربي للتعبير عن مواقفهم من اختيارات أنظمة بلدانهم، وما أفرزته من تحوّلات في أبنية مجتمعاتهم،و سمها التأزّم في الغالب.

لئن اكتسب هذا النوع من النقد حضوراً مهمّا في المشهد الثقافي المغاربي، أهّله كي يشغل مكانة متميّزة، فلكون الجنس الروائي الذي يمثّل مجال اشتغاله النظري والإجرائي على حدّ سواء، كان يتمتّع بسلطة إغراء مكّنته من اجتذاب كتّاب المغرب العربي إليه، وقد وجدوا فيه ذلك الجنس الأدبي الذي يتميّز بقدرته على رصد الواقع في مختلف أبعاده، ومن ثمّ استيعاب إشكاليات المرحلة الجديدة التي كانت تعيشها بلدانهم الحديثة العهد بالاستقلال، وما تطرحه من تحديّات، تحتّم المعالجة، واتّخاذ الموقف، فضلاً عن سمة انفتاحه على غيره من أجناس الكتابة الأدبية، وأنواع الفنون، وقدرته على صهرها في تشكيل عوالمه المرجعية والتخييلية.

ولمّا كانت الرواية – نوعاً أدبياً – وفد إلى بلدان المغرب العربي، من الغرب الأوروبي بالأساس، فقد مثّلت منجزات النقد الغربي، على اختلاف مدارسه، ومناهجه – المرجعية منها الأساسية التي اعتمدها نقّاد المغرب العربي في مقارباتهم النظرية، والإجرائية، للنصوص الروائية المغاربية خاصّة، والعربية عامّة. وهو ما أكسب نقد الرواية في المغرب العربي سمات حداثته باعتباره يجسّد مجال انفتاح مشهدنا الثقافي المغاربي على نظيره الغربي الأوروبي، الذي يستمدّ منه معظم مفاهيمه النظرية، وطرائق ممارسته الإجرائية وآلياتها. فكانت المقالة مجال ممارسة النقاد نقداً ناشئاً لرواية مغاربية ناشئة، على مدى السبعينات، وإلى منتصف الثمانينات من القرن العشرين، قبل أن تشهد الساحة الثقافية المغاربية نوعاً من تواتر التآليف النقدية في جنس الرواية، تبقى دون التراكم الذي مافتئ يحقّقه هذا الجنس الأدبي.

وتمثّل استفادة النقد الروائي المغاربي من منجزات النقد الغربي الأوروبي، مدار إشكاليته المعرفية المتّصلة بمفاهيمه، وأنساقه المستمدّة من مجالات معرفية، وثقافية، وحضارية غربية مغايرة. وهي إشكاليات راجعة – بالأساس – إلى صعوبة نقل مفاهيم وآليات ثقافية ونقدية من فضائها الأصل: الغرب الأوروبي، إلى فضاء مغاير، هو الفضاء المغاربي، ممّا يعلّل الطابع الإشكالي الذي وسم تلك المفاهيم النقدية، وأضفى عليها صفة الالتباس، لما ميّز سيرورتها من تغيّر مستمّر، ناجم – في الأغلب – عن ارتحالها من مجالاتها الأصلية إلى مجالات ثقافية مغايرة، فضلاً عن تبعية الناقد المغاربي لنظيره الغربي الأوروبي، وارتباك فهمه، ونقله، واستخدامه، لأدوات المنظومة النقدية الغربية في مقاربته للنصوص الروائية المغاربية والعربية على حدّ سواء، خاصّة وأنّ المنظومة النقدية العربية القديمة لا تسعفه بما يساعده على مقاربة الرواية نوعاً أدبياً مستحدثاً في ثقافتنا العربية، دخيلاً لا أصيلاً.

ثمّ إنّ هذه الإشكاليات التي يواجهها نقّاد الرواية في المغرب العربي، تتجاوز منظومة

المفاهيم النقدية للرواية،لتشمل عدداً من القضايا المتّصلة بالجنس الروائي، من حيث الماهية،والنشأة، والتصنيف، وخصائص علاقته بالأجناس الأدبية الأخرى التي يستوعبها في أشكاله، وأبنيته، وأنساق خطابه، ومستويات لغته، وبالقضايا الكبرى التي ارتبطت به، كالواقعية، والوجودية، والسريالية.

ويقوم هذا البحث على ثلاثة محاور جوهرية، يتناول أوّلها خلفيات تشكّل النقد الروائي المغاربي، بينما يستقصي ثانيها مصادر نقد الرواية في المغرب العربي، في حين يثير ثالثها إشكالية مفاهيم هذا النقد الروائي المغاربي الأساسية منها والفرعية مثلما تتجلّى في كتابات نقاد الرواية في المغرب العربي.

وتطرح خاتمة هذا البحث نوعا من الرؤية النقدية التي نروم من خلالها الإسهام – ضمن ما يبذل من جهود – بتصور يبرز السبل الكفيلة بجعل هذا النقد الروائي المغاربي منتجاً في توظيف مفاهيم النقد الروائي وآلياته، باعتبار قيمة المنظومة المفهومية الغربية في سيرورة النقد الروائي المغاربي، لما تنبني عليه من أدوات معرفية ضرورية لا يمكن للناقد المغاربي ممارسة مقارباته للنصوص الروائية بدونها، إلى جانب استفادته من المنجزات النظرية و التطبيقية للمجالات المعرفية الأخرى التي تمثّل روافد تنويع لهذا النقد الروائي.

1 - خلفيات تشكّل النقد الروائي المغاربي:

إنّ كلّ ظاهرة معرفية أو ثقافية تظلّ مرتبطة في جوهرها بجملة من العوامل الذاتية، والموضوعية المتضافرة والتي تسهم مجتمعة في نشأتها، وبلورة المفيد من سماتها عبر مختلف مراحل سيرورتها، ومن ثمّ يستلزم البحث في مسألة النقد الروائي في المغرب العربي،من خلال إشكالية المفاهيم التي تنبني عليها أنساقه النظرية، وطرائقه الإجرائية، وقضايا الجنس الروائي، الوقوف عند أبرز الخلفيات السياسية، والاجتما – اقتصادية، والثقافية التي مثّلت عوامل مهمّة، أسهمت – متفاعلة مع بعضها البعض – في انبثاقه، وتطوّره في البلدان المغاربية، باستثناء موريتانيا التي يبقى فيها هذا النوع من النشاط المعرفي غائباً – أو يكاد – لقلّة الإبداع الروائي، وضعف تواتر نصوصه رغم مضي ربع قرن على ظهوره[1].

الخلفية السياسية:

لعب استقلال البلدان المغاربية – في النصف الثاني من القرن العشرين – دوراً مهمّا في نحت معالم مشهدها الثقافي، وبلورة المفيد من سماته في مختلف المجالات، ومنها المجال الروائي/ والنقدي بالأساس، ممّا جعل الخلفية السياسية تمثّل عاملاً أساسياً في رسم مسار الكتابة الروائية المغاربية ونقدها على حدّ سواء، بسبب التعالق الوثيق بين السياسي والثقافي، سمة دالّة على المشهد الثقافي المغاربي في الستينات والسبعينات من القرن العشرين، مع

الإمـاع إلـى هـيـمـنـة الأوّل/ الـسـيـاسـي، عـلـى الثاني/ الثقافي، وسيادته له. وهو ما يوضّحه المفكر المغربي محمد عابد الجابري، في قوله «..فالصراع الذي انبثقت منه النخبة الوطنية والمناخ الذي تنفسّته والمعارك التي خاضتها، كلّ ذلك تهيمن فيه السياسة هيمنة مطلقة، ممّا جعل قضية المثقفين الأولى والأخيرة قضية سياسية»[2]. وهذا ما يعلّل ورود الكثير من الروايات المغاربية، ومقارباتها النقدية – في آن – على مدى السبعينات والثمانينات من القرن العشرين حاملة للطابع السياسي المعبّر عن المواقف السياسية لكتّاب المغرب العربي، ونقّاده، من مختلف اختيارات النظم السياسية لبلدانهم إلى حدّ تداخل الحدود بين الخطابين السياسي/ والنقدي الروائي[3].

فقد نجم عن احتكار السلطة من قبل جيل التحرير، وتوخّي سياسة الحكم المطلق، أن وجدت الطليعة المثقّفة نفسها مهمّشة. وهي التي كانت تنتظر أن تقوم بدور رئيس في عملية تحديث المجتمعات المغاربية، الحديثة العهد بالاستقلال – وذلك بعد أن تمّ إقصاؤها من مواقع القرار، وتحديد أنواع نشاطها، بسبب ما كانت تمثّله من معارضة لاختيارات السلطة السياسية، والاجتما – اقتصادية، إلاّ أنّها ظلّت تشكّل بمنظومتها الأيديولوجية، ذات التوجّه اليساري «خلفية رئيسية في المجال الثقافي بصفة عامّة، والمجال الأدبي إبداعاً ونقداً بصفة خاصة، وذلك ما يساهم في توضيح بعض ملامح الحركة النقدية، كسيادة الاتجاه الواقعي في مجال نقد الراوية، والطابع السياسي الذي اكتسبته بعض المواقف النقدية من بعض الروائيين..»[4].

ب – الخلفية الاجتما – اقتصادية:

لقد وسم التذبذب السياسة الاقتصادية لأنظمة الحكم في البلدان المغاربية، ممّا انعكس سلبا على الواقع الاجتماعي لشعوبها، بعد فشل العديد من اختياراتها،كتجربة التعاضد في تونس (1969) والتجربة الاشتراكية في الجزائر (1970-1978)، وتفاقم آثارها السلبية على واقع أغلب الفئات الاجتماعية، حيث احتدّت مشكلة البطالة، وتضخّمت مظاهر التفاوت الطبقي، وازدادت ظاهرة النزوح من القرى إلى المدن، فوجدت الأنظمة نفسها عاجزة عن تجاوز هذه الأوضاع الداخلية،وما نجم عنها من تداعيات أزّمت الواقع الاجتماعي، وحالت دون استتباب الأمن، والاستقرار[5].

وقد كانت الرواية و نقدها من ضمن الأدوات الثقافية التي استخدمها المثقفون المنتمون إلى طبقة البورجوازية الصغيرة التي طالبتها انعكاسات ذلك الواقع الاقتصادي المتأزّم – في التعبير عن موقعها من الصراع الاجتماعي، والدفاع عن الفئات المتوسطة، والصغرى، والمهمّشة عموماً تجاه الفئات التي جنت ثمرات الاستقلال، وارتقت في السلم الاجتماعي وبفضله..»[6]، ممّا يفيد أنّ تهميش

السلطة للمثقفين المنتمين إلى هذه الطبقة – التي تمثّل معظم سكان المدن – لم يحل دون تعبيرهم عن رؤاهم وصياغة مواقفهم من التحوّلات المتأزمة لواقعهم، في كتاباتهم الروائية، والنقدية على حدّ سواء، فضلاً عن مواصلتهم التأثير في الحركات النقابية والطلابية المغاربية[7].

وتنضاف إلى الخلفيتين السابقتين، السياسية، والاجتما – اقتصادية، ثالثة ثقافية، شكّلت هي الأخرى عاملاً مهماً في بلورة سمات الكتابة الروائية المغاربية، وتحديد مسار نقدها، في مختلف مراحل تطوّره و شتّى اتجاهاته، ومناهجه.

ج - الخلفية الثقافية:

لقد تزامنت نشأة الرواية ونقدها في المغرب العربي بالعديد من التحوّلات التي شهدها الواقع الثقافي، وشكّلت عوامل مهمّة، أسهمت مجتمعة في تفعيله، ودفع مسار الكتابة الروائية، والنقدية بالأساس.

فسياسة تعميم التعليم التي نهجتها الحكومات المغاربية بعيد الاستقلال، بإقرار إلزاميته ومجانيته، وإنشاء المدارس، والمعاهد في مختلف أنحاء الأقطار المغاربية، أسهمت في ارتفاع نسق عدد المتمدرسين من الجنسين، ممّا انعكس إيجاباً على الرواية إبداعاً وتلقياً ونقداً.

ومثّل تأسيس الجامعات المغاربية في الستينات والسبعينات من القرن العشرين عاملاً مهماً في نشأة نقد الرواية، وتطوره، وتبلور المفيد من مناهجه، واتجاهاته على مدى سيرورته، وذلك بحكم «الدور المعرفي الذي لعبته الجامعة كمؤسسة تمكّن من الدراسة الأدبية التي يفترض فيها العمق والفعالية والتوجيه إلى اكتساب مناهج البحث العلمي في هذا المجال»[8].

فقد اضطلعت كليات الآداب والعلوم الإنسانية، في مختلف أقطار المغرب العربي بدور بالغ الأهمية في تحديث مناهج الدراسات الأدبية والنقدية عامّة، وتأسيس النقد الروائي وبلورة المفيد من مناهجه ومفاهيمه، وطرائقه الإجرائية خاصّة، بفضل الدروس التي كان يلقيها أساتذتها، والأبحاث التي ينجزونها، والرسائل الجامعية التي يشرفون عليها، والتي "كان من نتائجها إشاعة المفاهيم النقدية الحديثة في الوسط الأدبي، والاستعاضة عن المقاربات الانطباعية والتذوقية، بمقاربات تعتمد أدوات تحليلية مقتبسة من علم اللغة الحديث، وعلم الاجتماع وعلم التحليل النفسي..»[9]. بالإضافة إلى الدور الذي كانت تقوم به حوليات تلك الكليات، في تكريس المذاهب الأدبية الحديثة، ومناهجها النقدية في مقاربة الأجناس الأدبية عامة، وجنس الرواية بالأساس.

ولمّا كان أغلب نقّاد الرواية من خريجي هذه الجامعات المغاربية الحديثة النشأة، وجانب مهمّ منهم يدّرس بها، فقد كان لتبنّيهم «النظريات النقدية الحديثة سواء على مستوى

التنظير أو عند التطبيق، ما أكسب النقد الأدبي مقاييس ألصق بالإبداع، وأقدر على سبر أغوار النصّ الأدبي»[10].

وقد أسهمت العديد من مراكز البحث العلمي بدور فاعل في تطور حركة النقد الجامعي، ودفع مسارها نحو آفاق حداثية أكثر انفتاحا و ثراء، وذلك من خلال ما نظمته من ندوات علمية ساهم فيها الكثير من أساتذة كليّات الآداب الوطنية، والعربية، والأجنبية[11]، تنضاف إليها عديد الجمعيات الثقافية، والنوادي الأدبية التي لعبت دوراً مهماً في تفعيل الحركة الأدبية والنقدية في سائر البلدان المغاربية[12]، دون إغفال ما قامت به الإذاعات الوطنية والمحلية، من خلال برامجها الثقافية والأدبية من دور مهّم في تطوّر الأنواع الأدبية وإشعاعها، وفي دفع مسار الكتابة الروائية ونقدها بالأساس.

ومثّلت التحوّلات التي شهدتها حركة النشر في البلدان المغاربية منذ مطلع السبعينات من القرن العشرين عاملاً مهماً في تفعيل المشهد الثقافي عامّة، وتطوّر حركة الإبداع الروائي ونقدها الناشئ، وتوسيع دائرة قرّائها،من خلال تركيز مؤسسات نشر وطنية[13]، وبعث العديد من المجلاّت الثقافية والأدبية[14]،والصحف بصفحاتها الأدبية وملاحقها الثقافية[15]، وقد شكّل جميعها الرئيسي لنشر العديد من النصوص الروائية، وخاصّة الإسهامات النقدية، المتّصلة بهذا الجنس الأدبي المستحدث في الثقافة المغاربية الحديثة والمعاصرة، والتي اتّخذت شكل المقال النقدي على مدى السبعينات، وحتّى منتصف الثمانينات، حيث بدأ تواترها في شكل تآليف، مع تواصل حضور المقال في الممارسة النقدية.

إنّ نشأة النقد الروائي المغاربي – كما نشأة الرواية – هو نتاج تفاعل هذه الخلفيات الثلاث: السياسية، والاجتما – اقتصادية والثقافية، وإسهامها مجتمعة في تأسيسه، ودفع مساره، وبلورة المفيد من سماته النظرية والإجرائية والتي يكون من المفيد البحث في مصادرها التي شكّلت مرجعيات نقّاد الرواية في المغرب العربي،و الذين أفادوا من منجزاتها في مقارباتهم النقدية للجنس الروائي.

2 - مصادر نقد الرواية في المغرب العربي:

يستمد النقد الروائي المغاربي إحدى خصوصياته، من إفادته من مرجعيتين أساسيتين – وإن بشكل متفاوت – استلهم منهما مبادئ التنظير النقدي في الجنس الروائي، وآليات تشكّله على صعيد الممارسة الإبداعية.

ولمّا كانت نشأة الرواية العربية في المشرق سابقة لنظيرتها المغاربية بنحو نصف قرن، فقد كان النقد الروائي متقّدم بدوره على نظيره في المغرب العربي، بذات المدى الزمني، وحتّى أكثر، باعتبار التفاوت في نشأة الرواية ونقدها

بين البلدان المغاربية[16].

وقد تجسّدت استفادة نقّاد المغرب العربي من التجربة النقدية العربية سواء على مستوى التصوّر العام للرواية أو على مستوى المفاهيم الفرعية[17]، من خلال جهود عدد من النقاد برزت على مدى العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، نمثّل لهم بمحمود أمين العالم، ومحمد زغلول سلام، ومحمّد مندور، وغالي شكري، ورجاء النقاش، وجورج طرابيشي، وصلاح فضل، وغالب هلسا، وغيرهم[18].

ويندرج – في هذا السياق – تأثّر نقّاد الرواية في المغرب العربي، وإفادتهم من المنهج الواقعي الذي طبع النقد الروائي في المشرق العربي على امتداد السبعينات والثمانينات من القرن العشرين، وجسّدته عديد الكتابات النقدية التي تبنّت الواقعية منهجاً في مقاربة الإبداع الروائي، وركّزت على جدلية العلاقة بين الثقافة والمجتمع، وبين الأدب والواقع[19]،. وهو ما أكسب الرواية دلالتها الاجتماعية المعبّرة عن الموقف الفكري الذي يصدر عنه الروائي في تصوّره للذات في علاقتها بالمجتمع.

وتتجلّى أصداء المنهج الواقعي في نقد الرواية بالمغرب العربي في تلك العلاقة الجدلية التي يقيمها نقّاد الرواية بين العمل الروائي والواقع في شتّى تشكّلاته السياسية، والاجتما-اقتصادية والثقافية، والتي مثّلت مجتمعة ومتفاعلة مع بعضها البعض، الخلفية التي شكّلت وعي هؤلاء النقاد بشروط الواقع، وبلورت مفهومهم للواقعية «واحدة من المقولات العلمية الشاملة والموضوعية التي تلخّص موقفاً موضوعياً، و فكرة صائبة يؤكدان معاً أنّ الأدب والإيديولوجيا عموماً هما في كلّ زمان ومكان نتاج واقع بشري وثمرة تجربة اجتماعية معاشة»...[20].

وقد تواترت كتابات النقّاد الذين التزموا بهذا المنهج الواقعي في المغرب العربي، ولم تختلف مقارباتهم للروايات المغاربية أو العربية كثيرا عن تلك التي أنجزها نظراؤهم في المشرق العربي، حيث تمحورت حول «الدلالة الاجتماعية والفكرية للعمل الروائي.و تحاكم مؤلف الرواية على نواياه، وتفسّر الأبعاد الفكرية للرواية بانتمائه الاجتماعي – وتهمّش جانب الصياغة الفنية، ولا تنظر إلى الرواية كعمل متخيل و إن كان يستمدّ أساسه من الواقع»[21].

وبناء على كلّ هذا،فقد مثّل النقد الروائي في المشرق العربي سبيل نقّاد المغرب العربي إلى بلورة عناصر وعيهم بالجنس الروائي، وتصوّرهم لمختلف المفاهيم المتّصلة بنقده، كما ساعدهم على اكتساب الآليات الإجرائية في مقاربة الروايات، بفضل كثرة الدراسات التي أنجزها النقاد المشارقة. وهو ما حفزّهم على التوجه إلى مصادر النقد الروائي في أصولها الغربية مع موفّى السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن العشرين، من خلال الإقبال على قراءتها، و نقل الكثير من نصوصها – كتباً

كانت أم دراسات – إلى اللغة العربية[22]. فكان تمثّلهم لمنجزات النقد الروائي الغربي: مفاهيم و مناهج وقضايا ورؤى،شبيها بتمثّل نظرائهم من كتّاب الرواية من جيل السبعينات والثمانينات للأدب الطليعي الغربي المنشور بمجلتي (Change) وتال كال (Tel quel) والمجسّد في أعمال روّاد الرواية الجديدة التي ظهرت في فرنسا، في الخمسينات من القرن العشرين، كميشال بوتور (Michel Butor) وناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) وآلان روب غرييه (Alain Robbe Grillet) وجيمس جويس (James Joyce) في انغلترا وغيرهم.

وقد تضافرت عدّة عوامل حفزت نقاد الرواية في المغرب العربي على التوجّه إلى المصادر الأجنبية وبالأساس الأوروبية في نقد الرواية، منها التطوّر الذي شهدته الدراسات النقدية المعاصرة في الدول الأوروبية، فضلاً عن الدور المهمّ الذي قامت به الجامعات المغاربية – وإن بشكل متفاوت فيما بينها – في التعريف بمنجزات النقد الغربي المعاصر: النظرية منها والإجرائية، وتوجيه طلبة الدراسات العليا إليها قصد الاستفادة منها واستثمارها في رسائلهم الجامعية على اختلاف درجاتها العلمية. و من ثمّ أقبل نقّاد الرواية على الاستفادة المباشرة من مختلف المناهج التي نظّرت للرواية، وصاغت مفاهيمها النقدية الخاصّة بها، فكان تأثّرهم بالمنهج الشكلاني الذي أرسى معالمه وبلور المفيد من سماته الشكلانيون الروس في كتاباتهم النظرية ومقارباتهم للنصوص الروائية، التي تمّ تعريبها من قبل البعص من نقاد الرواية، واستثمارها على صعيد النظرية والممارسة للنصوص الروائية[23]، كما تأثّروا بمنجزات المنهج البنيوي في مختلف تشكّلاته النظرية والإجرائية فتواترت كتاباتهم عنه، ومقارباتهم في ضوء آلياته، فضلاً عن تعريف بعضهم بأبرز أعمال أعلامه: التنظيرية منها والتطبيقية[24].

لقد مارست منجزات هذه المناهج النقدية التي اشتغلت على النوع الروائي تأثيراً مهماً على حركة النقد الروائي الحديثة النشأة في المغرب العربي على مدى السبعينات والثمانينات من القرن العشرين. وقد تجلّى الاهتمام بها في عدّة مستويات، منها إفراد أعداد خاصة بها في بعض المجلاّت وتعريب الكثير من أعمالها، فضلاً عن العدد المهمّ من الرسائل الجامعية التي صدرت عن هذه المناهج في بحثها للرواية وغيرها من الأجناس الأدبية[25]. وقد تمكّن نقّاد المغرب العربي بفضل اشتغالهم على هذه المناهج المعاصرة في النقد الغربي عموماً، والروائي منه خصوصاً، من تجاوز المنهج الواقعي في مقاربة الجنس الروائي، والقائم على جدلية العلاقة بين الرواية والواقع، والاهتمام بالنصوص الروائية من الداخل، من خلال البحث في خصائص أبنيتها ودلالتها.

غير أنّ تعامل نقّاد المغرب العربي مع

المفاهيم التي انبثقت عن مختلف مناهج النقد الغربي المعاصر وبالأساس ما اتّصل منها بالجنس الروائي اتّسم بطابعه الاشكالي، الراجع بالأساس إلى إشكالية تلك المفاهيم ذاتها في المنظومة النقدية الغربية، بسبب تعدّد منظورات المناهج النقدية، وتصوّراتها لكلّ منها، ممّا قد يعلّل عدم استيعاب نقّاد المغرب العربي لدلالاتها النظرية، وتمثّلهم لطرائق اشتغالها على صعيد الممارسة بالشكل الأمثل.

3 - إشكالية مفاهيم النقد الروائي المغاربي:

تتعدّد إشكاليات نقد الرواية في المغرب العربي وتتنوّع بسبب الصعوبات التي وسمت عملية انتقال مفاهيمه من بيئتها الغربية/ الأصل، التي أنتجتها إلى بيئة مغاربية سعت إلى الإفادة منها واستثمارها، ممّا يكشف عن وجه من وجوه الإشكالية الثقافية القائمة بين الغرب الأوروبي/ والمغرب العربي، إذ يبرز نوعية العلاقة غير المتكافئة بين ثقافتين: غربية/ منتجة للمعرفة، و عربية - وهنا مغاربية - مستهلكة لنظريات الغرب، ومفاهيمه في مختلف مجالات العلم و المعرفة، ومنها مجال النقد الأدبي عموماً، والروائي على وجه الخصوص.

وهي النظريات التي شكّلت موضوع جدل لايزال قائماً في المشهد الثقافي العربي، ومنه المغاربي، حيث يعكس شكلاً من أشكال ظاهرة المثاقفة وتتولّد عن عملية انتقال مفاهيم النقد الغربي، ومنه الروائي إلى النقد المغاربي، صعوبة تعريب مصطلحاته النقدية، وإيجاد الصيغ الملائمة لها، والمعبّرة عن دلالاتها الأصلية. فكان أن تعدّدت الترجمات للمصطلح الواحد لدى نقّاد المغرب العربي، ممّا يطرح القضية المصطلحية بسبب اللبس، والغموض، والتعميم الذي يسم تلك المصطلحات،في الكثير من الأعمال النقدية المعرّبة. ممّا حدا ببعض النقاد إلى الحديث عن «أزمة حادّة في المصطلح (..) تصل في أحيان كثيرة إلى درجة العبثية، كما يتمثّل ذلك في ترجمة مصطلح واحد هو Poetics[27]. وهو ما ولّد نوعا من فوضى المصطلح الحداثي في مجال النقد الأدبي عامة والروائي خاصة في المشهد الثقافي المغاربي، وكذلك المشرق.

وتتجلّى إشكالية المفاهيم النقدية مثلما عكستها نصوص نقّاد المغرب العربي:النظرية منها والإجرائية،في أغلب مكوّنات الجنس الروائي، وخصائصه النوعية.

1 - مفهوم الرواية بين إشكالية الماهية وخصائص النوع:

مثّل البحث عن مفهوم الرواية، من حيث الماهية،والخصائص النوعية، مقارنة بغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، إحدى إشكاليات نقد الرواية في المغرب العربي،منذ الستينات من القرن العشرين، وعلى امتداد السبعينات، بحكم سمة الصيرورة التي طبعت هذا المفهوم في الثقافة الغربية التي أفرزته، فجلعته حيوياً، متغّيراً باستمرار، ممّا يعلّل محاولات تعديله

المستمرة حتى تزيد درجة المطابقة بين المصطلح/ رواية، والمعنى المستخدم فيه، فلايقع الخلط بينه وبين غيره ممّا يمكن أن يؤدي إلى الالتباس أو الغموض»[28].

وقد تجلّت أهمية هذا السؤال النقدي حول ضبط الحدود النظرية لمفهوم الرواية، في عدد مهمّ من الكتابات النقدية المغاربية:التأسيسية منها،واللاحقة لها. فمن الضرب الأول يمكن أن نشير إلى كتاب: «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» (1967)، لعبدالله العروي[29]، وكتاب: «الرواية المغربية»، (1967)، لعبدالكبير الخطيبي[30]، ورسالة أحمد البابوري الجامعية حول «فنّ القصّة في المغرب» (1914-1966)، (1967)[31]، تنضاف إليها عديد المقالات التي ظهرت كذلك في المغرب الأقصى[32].

فقد عمد عبد الله العروي في تعريفه للرواية إلى الجمع بين الشكل والمضمون، وتوضيح العلاقة القائمة بينهما في العمل الروائي، فحدّدها على أنّها: «رواية كلية،شاملة، موضوعية أو ذاتية تستعير معيارها من بنية المجتمع وتفسح مكاناً لتتعايش فيها الأنواع والأساليب كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جداً»[33].

أمّا عبدالكبير الخطيبي، فقد استند في تعريفه للرواية، إلى أصولها الغربية. فهي – في نظره – «جنس أدبي مستورد ببنيته وأنماطه وطريقته في تنظيم الزمن والفضاء»[34]، فضلاً عن اعتماده مقياس الموضوع/ الواقعي،على صعيدي الشخصية الروائية والحدث، ليكون موضوعها هو «الكشف عن بنية اجتماعية عبر تجربة فردية وعن نجاحاتها وإخفاقاتها المباشرة، أو غير المباشرة»[35]. وهي إلى ذلك – تشكّل"رؤية حياتية معيّنة، وتبدو للعالم النفساني أو الاجتماعي بمثابة مجموعة من الإدراكات والمواقف»[36].

وقد نحا أحمد اليابوري ذات المنحى في مقاربته لمفهوم الرواية بانطلاقه من أصولها الغربية. وعرضه لسيرورتها التاريخية حتّى الأزمان الحديثة.

وشكّلت هذه الأعمال في الساحة النقدية المغربية الحجر الأساس لنقد الرواية، لكونها مهّدت السبيل للتعريف بماهية هذا النوع الأدبي، وطرح إشكالياته جمالياً وفكرياً والارتكاز على مفاهيم نقدية تسهم في فهمه وتأصيله»[37].

وقد تجلّت إشكالية ضبط مفهوم الرواية في العديد من المحاولات النقدية التي ظهرت في السبعينات من القرن العشرين ومطلع الثمانيات، وخلط أصحابها بين مفهوم القصة والرواية، وأحياناً بين القصة والرواية والمسرحية. ويمكن أن نمثّل لها في تونس بكتاب عبدالقادر بلحاج نصر «بعض مظاهر من الرواية التونسية»، المؤلّف باللغة الفرنسية[38]، والذي أدرج فيه مسرحية «السدّ»، للأديب

محمود المسعدي (1911-2005) ضمن الروايات الخمس التي درسها، كما نجد محمد صالح الجابري في دراسته لاتجاهات القصّة التونسية، والتي ضمّنها في كتابه: «دراسات في الأدب التونسي»[39]، يخلط بين المجاميع القصصية والنصوص الروائية، ممّا «يجعل الاستنتاجات في آخر المطاف قليلة الفائدة العلمية..»[40].

وقد أشار الناقد أحمد ممو إلى أهمية هذه الإشكالية في بحثه حول: «مشاكل الرواية التونسية». فأبرز أنّ أوّل قضية تعترض سبيل الباحث تتّمثل في الخلط المفهومي بين القصّة والرواية، قبل أن يقوم بـ «نقد المحاولات السطحية في تعريف الرواية، واستعمال المصطلحات الاعتباطية بل نراه حريصاً على تقديم تعريف وظيفي يراعي فيه عناصر البناء الروائي المتعدّدة ولا يقتصر على عنصر واحد»[41]. فيحدّد ماهية الرواية بنوع من التعتيم الذي يكتنفه الغموض، في قوله: «إنّ الرواية تتميّز بوجود الشخصيات التي ترتبط مع بعضها في نطاق فضاء ما، وزمن ما،من خلال الأحداث التي تنعكس فيها مواقفها. علاقات تخرج بهذه الشخصيات من موقفها الأول إلى مواقف موالية تسمّى: تطوير الحدث...»[42].

ويطرح الناقد الجزائري عبدالملك مرتاض ذات إشكالية التعريف، في كتابه: «في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد»[43] حيث يقرّ بعسر ضبط مفهوم دقيق لماهية الرواية، بسبب أنّها" تتّخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل، ممّا يعسّر تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً، ذلك لأنّنا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميّز عنها بخصائصها الحميمية، وأشكالها الصميمة (الملحمة – الأسطورة – الشعر – المسرحية)[44].

ثمّ يستعرض عدداً من محاولات التعريف في النقد الغربي، والتي لم تتوصّل إلى تحديد نهائي للرواية، بسبب بنية الجنس الروائي ذاته، المتغيّر باستمرار، قبل أن يقدّم تعريفه الخاصّ لها، في قوله: «الرواية من حيث هي جنس أدبي راق ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها، وتتضافر لتشكّل لدى نهاية المطاف شكلاً أدبياً جميلاً»[45]. وهو تعريف يبقى بدوره في حاجة إلى مزيد من التوضيح والتدقيق على صعيد المصطلحات المستعملة، والدّالة على بعض مقوّمات الرواية.

ولم تسلم المقاربات النقدية للرواية الليبية – هي الأخرى – من الخلط بين مفهومي القصة والرواية. وهو ما أكدّه الناقد سمر روحي الفيصل،في كتابه: «دراسات في الرواية الليبية»، في قوله: «تعترض ناقد الرواية الليبية مشكلة الفرق بين مصطلحي القصة والرواية. وهي مشكلة مطروحة في النثر القصصي العربي»[46]، ويقدّم نموذجاً دالاً على هذا

الخلط المفهومي دراسة: «مقدمات في القصّة الليبية القصيرة الروائي وللناقد والروائي خليفة حسن مصطفى[47]، وقد خلط فيها بين مفاهيم كلّ من القصة والقصّة الطويلة والرواية»[48].

ولئن تعدّدت مفاهيم الرواية عند نقاد المغرب العربي، وتنوّعت،مجسّدة مظاهر قصور بيّنة تتمثل فيما اكتنف مصطلحاتها من لبس وغموض وتعميم، فإنّ ما يمكن التأكيد عليه، انقسامها إلى نوعين، لكلّ منهما مرجعيته الخاصّة التي يصدر عنها بعد أن يكون قد تمثّلها، أوّلهما، المفهوم الاجتماعي/ الواقعي وثانيهما المفهوم الفني الذي يشكّل تحوّلاً عن الأوّل، وانزياحاً.

فالأوّل هو الذي يصدر أصحابه عن العلاقات العضوية بين الرواية و المجتمع /الواقع، وعن مقولات منهج جورج (Grorges Lukacs)، ولوسيان قولدمان (Lucien Goldman) في التنظير للرواية ونقدها. وقد ساد هذا المفهوم الاجتماعي على مدى السبعينات من القرن العشرين، مما يفيد «أنّ ماهية الرواية تعرّف انطلاقاً من موضوعها، أي من نوعية الواقع الذي يشكّل مادّتها، حيث لا تجد فيه الشخصية الروائية ما يرضي تطلّعاتها، ومن ثمّ تتمثّل أبرز مميزات المضمون الروائي في التعارض وعدم الانسجام بين الشخصية الروائية والواقع الذي تعيشه»[49].

وقد تواترت تعريفات نقّاد المغرب العربي للرواية استنادا إلى هذا المفهوم.فهي «حكاية بحث متهافت عن قيم أصيلة في عالم متهافت»[50]، وهي - إلى ذلك - «نصّ: يوجد في علاقة أيديولوجية مع واقع محدّد. ولهذا فإنّ اكتشاف قوانين هذا الواقع، هو ما يمكّن فقط من اكتشاف قوانين النصّ وحده»[51]. ثمّ إنّها «فنّ جديد، يقوم بالدرجة الأولى على تصوير حياة الناس، ويعتمد بالمقام الأول على الانصراف إلى هموم الأكثرية التي تتكلم عادة بالفصحى ولا تعرف كيف تتعامل بها»[52].

وقد نجم عن شيوع هذا المفهوم الاجتماعي/ الواقعي للرواية على مدى السبعينات من القرن العشرين «تقليص الاهتمام بجانب الشكل/ الروائي، وبالضوابط الفنية التي تميّز هذا النوع الأدبي، حيث إنّ الحيّز الذي يفرد للشكل الروائي كان شبه منعدم في الممارسات النقدية، وإذا ما حصل وتمت الإشارة إليه، فإنّ اللغة النقدية بخصوصه غالباً ما تكون مقتضبة عائمة غير محددة وتفتقد الدقة والوضوح[53].

أمّا النوع الثاني- أي المفهوم الفني - فإنّه لا يمثّل قطيعة مع سابقه المفهوم الاجتماعي/ الواقعي بل تطوّراً في وعي نقاد الرواية في المغرب العربي، بماهية الرواية، ومقاربتهم لنصوصها، باعتبار أنّهم لا ينكرون ما تتوفر عليه هذه الأخيرة من دلالات مرجعية.

وقد بدأ هذا المفهوم يعلن عن حضوره في

الساحة النقدية المغاربية مع مطلع الثمانينات من القرن العشرين، ليشكّل تجاوزا للمفهوم الاجتماعي، بحكم أنّه" لا يعتمد مفهوماً جاهزاً كمقياس أوحد لتحديد ماهية العمل الروائي، وينطلق من الاعتراف بغنى و تعدّد التجارب الروائية بكلّ ما يفترضه ذلك من تنوّع في المفاهيم الروائية، وأساليب معالجتها من طرف المبدعين، حيث يولي الناقد الأهمية لجانب الشكل الروائي، ويحاول النفاد إلى البنيات الفنية، ولا يصبّ كلّ اهتمامه على المضمون، فيرى العمل الروائي بكلّ مكوّناته»[54].

وشهدت تعريفات النقّاد المستندة إلى هذا المفهوم تواتراً وسمة التنوّع، وكان مصدر غنى دلالي لهذا المفهوم المستقى من مصادر عربية[55] وأخرى غربية تبقى أساسية ومهيمنة، بسبب تأثير عامل المثاقفة في نقاد المغرب العربي، والذي جعلهم يرتبطون ارتباطاً نوعيا بالثقافة الغربية عموماً، والفرنسية منها بالأساس، حيث تشكّل اللغة الفرنسية أداة التواصل بين الناقد المغاربي والناقد الغربي وفي أغلب الحالات، ممّا يعلّل فاعلية النقد الفرنسي عامّة، والروائي منه على وجه الخصوص، في توجيه النقد الروائي المغاربي، وبلورة مفاهيمه على الصعيدين النظري والإجرائي وذلك من خلال إفادة نقاده من مختلف منجزات أعلامه المنتمية إلى المنهج البنيوي في شتّى تشكّلاته وقد جسّدتها كتابات تزفيتان تودوروف (Tzevetan Todorov)[56]، ورولان بـــــارت (Roland Barthes)[57]، وغيرهم. وهي الكتابات التي استلهمت في تشكيل منظوراتها النظرية، وطرائق تحليلها للنصوص السردية عموماً والروائية منها بالخصوص المنجزات النقدية للشكلانيين الروس[58]، ولثلة من النقّاد الآخرين كجورج لوكاتش (Georges Lukacs)[59]، ولوسيان غولدمان (Lucien Goldman)[60]، وفلاديمير بروب (Vladimir Propp)[61]، وغيرهم. وهي المنجزات النقدية التي أسهم عدد من نقّاد المغرب العربي في تعريب عدد من نصوصها إلى جانب نظرائهم العرب، بعد أن اطلّعوا عليها في لغاتها الأصلية أو المترجمة، وتأثّروا بها، وأفادوا منها على صعيدي النظرية والممارسة[62].

كلّ هذا، ولا نقف عند مفهوم محدّد ومتكامل لماهية الرواية، وخصائصها النوعية، في كتابات نقاد المغرب العربي النظرية والإجرائية، بل تعدّد مفاهيمهم، وتنوّعت طرائق تحليلهم للأعمال الروائية، بحكم سمة الصيرورة التي تسمّ الجنس الروائي: مفاهيم وطرائق، في النقد الأوروبي ذاته، وهو ما تكّرسه إشكالية أخرى تتّصل بأحد مكوّنات الرواية الأساسية، وهو الشخصية الروائية.

2 - الشخصية الروائية وإشكالية الحدود النظرية:

تجدر الإشارة بدءًا إلى أنّ مفهوم الشخصية لم يشكّل مبحثاً مهماً ضمن مباحث

النقد الأدبي القديم حيث «ظلّ غفلاً ولفترة طويلة، من كلّ تحديد نظري أو إجرائي دقيق، ممّا جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضاً، وأقلّها إثارة لاهتمام النقاد. وهو ما يفسره الناقد تيزفيتان تودوروف بطبيعة تكوين الشخصية الروائية ذاتها، باعتبار أنّها «ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقرّ على واحد منها»(63)، ممّا يعلّل سمة الالتباس التي لازمت مفهومها واستعمالاتها في آن، منذ الشعرية الأرسطية التي اعتبرتها عنصراً ثانوياً في العمل التخييلي، حتّى الأزمان الحديثة التي بوّأتها منزلة مهمّة في العمل الروائي، والممارسة النقدية على حدّ سواء.

فقد تعدّدت مفاهيم الشخصية الروائية بتعدّد مناهج النقد الأدبي الحديثة والمعاصرة،وبالأساس النقد الروائي، وخصائص منظورات كلّ منها على الصعيدين النظري والإجرائي. فتجلّى مفهومها السوسيولوجي في تنظير جورج لوكاتش (George Lukacs) للجنس الروائي، من خلال اقترانها بالبطل الإشكالي الذي يقوم «ببحث منحطّ عن قيم أصيلة في عالم منحط»(64)، بينما تعدّدت مفاهيمها في ضوء المنهج البنيوي وتفريعاته، حيث تمّت إعادة النظر في ماهية الشخصية الروائية وبنيتها ووظيفتها داخل العمل الروائي. فأكدّ لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) على العلاقة بين البطل والعالم، وجعلهما في موقع القرار بالنسبة لبنية الملحمة أو الروائية أو غيرهما من الأجناس الأخرى»(65)، في حين أقام نوثروب فرانك (Northrop Frank) ثنائية/ أو تقاطب البطل والبطل المضاد التي تشكّل أطراف الصراع داخل الرواية(66)، أما ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) فقد تعمّق في بلورة علاقة الشخصية الروائية بذاتها، وبالعالم من حولها(67)، بينما يجرّد الناقد تزيفيتان تودورف الشخصية «من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية، فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية، لتسهل عليه بعد ذلك المطابقة بين الفاعل، والاسم الشخصي (للشخصية)(68) كما اكتسبت الشخصية الروائية مفهوماً سيميائياً جعل منها علامة لغوية «حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ الأصل، يستملئ تدريجياً بالدلالة كلّما تقدّمنا في قراءة النصّ»(69).

وتواترت الجهود النقدية الغربية الباحثة عن القانون الأساسي للشخصية الروائية. فظهرت عديد المحاولات التي عمدت إلى النمذجة (Typologie) الشكلية في تصنيف الشخصية الروائية استنادا إلى خصائصها البنيوية و الوظيفية داخل السرد(70).

ويتنزّل اهتمام نقّاد الرواية في المغرب العربي بالشخصية الروائية،من حيث الماهية، والبناء والوظيفة السردية، ضمن إفادتهم ومن ثمّ تأثّرهم بأبرز منجزات المناهج الغربية في

النقد الأدبي عموماً، والروائي منه بالخصوص. وقد اكتسى هذا الاهتمام طابعاً إشكالياً بسبب تعدّد المفاهيم التي عكست تعدّد المنظورات النقدية التي صدروا عنها، وتنوّعها في مقاربة الشخصية الروائية على الصعيدين النظري والإجرائي. ويفصح الناقد عبدالملك مرتاض عن السمة الإشكالية لمصطلح الشخصية في التنظير والممارسة النقدية، في قوله: «الشخصية هذا العالم المعقد، الشديد التركيب المتباين التنوع... تتعدّد الشخصية الروائية بتعدّد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات، والحضارات، والهواجس، والطبائع البشرية التي ليس لتنوّعها ولا لاختلافها من حدود..»[71].

فقد شكّلت ماهية الشخصية الروائية مبحثا إشكاليا، تعدّدت في شأنه مقاربات نقاد الرواية في المغرب العربي: النظرية منها والإجرائية[72]، والتي استفادت من منجزات النقد الروائي الغربي، بمختلف مناهجها: السوسيولوجية منها[73]، والبنيوية في مختلف تشكّلاتها وأنماطها، والتي يمكن أن نمثّل لها بهذا التعريف، للناقد المغربي حسن بحراوي، حيث يقول: «إنّ الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقلّ ولا أكثر أي شيئاً اتفاقياً أو «خديعة أدبية»[74]، يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية بهذا القدر أو ذلك»[75].

ومثّلت قضية بناء الشخصية الروائية سؤالاً مهماً ضمن أسئلة النقد الروائي المغاربي، منذ بداية تشكّله في السبعينات من القرن العشرين، حيث كانت دراسات النقّاد «التطبيقية لبعض الروايات وسيلة لكي يبرزوا وجهة نظرهم حولها، ويحدّدوا تصوّراتهم لما يجب أن تكون عليه الشخصية الروائية»[76]. وهي المقاربات النقدية التي بلورت وعيهم بالشروط الفنية والفكرية الواجب توفرها في تشكيل الروائي لشخصياته. وهو الأمر الذي يوضحه الناقد محمد برادة في دعوته إلى «ضرورة إضاءة الخصائص النفسية المميزة للشخصية والمحددة لمواقفها من الأحداث الموضوعية لأنّ الانصراف إلى الأحداث الخارجية ليس مبرراً لإهمال الكيان الداخلي للشخصيات»[77].

ودعا ناقد آخر إلى وجوب «الإحاطة بالجوانب المختلفة للشخصية بهدف خلق نموذج إنساني حقيقي يتشابك فيه الذاتي والموضوعي، وعدم الاكتفاء برصد جانب واحد من جوانب الشخصية، لأنّ ذلك يعدّ بمثابة نقص في بنائها»[78].

واهتّم نقّاد آخرون بالأدوار الوظيفية للشخصيات داخل العمل الروائي، وما ينشأ عنها من علاقات مختلفة ومتنوّعة بينها. فصنّفوا الشخصية الروائية إلى نمذجات، بتأثير من نماذج النقد الغربي، من ذلك النمذجة (Typologie) التي قام بها الناقد حسن البحراوي في دراسته للشخصية في الرواية

المغربية، والتي قام فيها بتقسيم شخصيات الأعمال الروائية التي حللها إلى أربعة نماذج. هي: نموذج الشخصية الجاذبة، ونموذج الشخصية الموهوبة الجانب،ونموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية وأخيراً نموذج الشخصية المركبة[79]. وهي نمذجة نسبية، تحتاج إلى مزيد تدقيق وضبط لما يكتنف النعوت التي خصّ بها هذا الناقد نماذج الشخصيات من تعميم وغموض، فضلاً عن نسبيتها الدلالية. فالشخصية الجاذبة يمكن أن تكون نموذجاً مرهوب الجانب، ونموذجاً ذا كثافة سيكولوجية، ومركباً في آن، والعكس صحيح. وهو ما يجعل الاستنتاجات المستخلصة من مثل هذه النمذجات للشخصية الروائية، والتصنيفات نسبية، ومحدودة الإضافة[80].

وممّا أضفى مزيداً من الإشكال على مفهوم الشخصية الروائية عديد القضايا المتصلة بها وثيق الاتّصال، والتي شكّلت أسئلة مربكة لنقاد الرواية في المغرب العربي، على صعيدي التنظير والممارسة، أوقعتهم في الكثير من المغالطات المفهومية.

فقد خلط البعض منهم مفهومياً بين مصطلحات شخص (Personne)، وشخصية (Personnage) وبطل (Heros)، بعدم تمييزهم بينها، حيث اعتبروها تدلّ على شيء واحد[81]، ممّا جعل مفهوم الشخصية «لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية وزئبقية الدلالة»[82].

ووقع البعض الآخر منهم في الخلط بين الشخصية التخييلية وشخصية المؤلف، ممّا أدّى إلى المطابقة بينهما في كثير من الأحيان، حيث عمدوا إلى المقارنة بين سيرة المؤّلف الحقيقية وسيرة بطل روايته، بالاستناد إلى ما يتوفرون عليه من معلومات حول مختلف جوانب حياة الكاتب الشخصية، كانتمائه الاجتماعي، ونوعية ثقافته، ومسار حياته، ليخلصوا إلى أنّ كلّ تشابه بين هذه الجوانب من جهة، وبين سمات الشخصية الروائية من جهة أخرى يعني «وجود تطابق كامل بين المؤلف وبطل روايته، دون إقامة أدنى اعتبار لقصدية الكاتب الذي شاد كتابة روائية وليس سيرة ذاتية، ودون تمييز بين هذين الجنسين الأدبيين المتشابكين والمتمايزين في نفس الوقت»[83]. وهكذا ننسى كما يقول تزيفيتان تودوروف (Tzevetan Todorov) أنّ الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية وأنّ الشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنّها كائنات من ورق»[84].

غير أنّ نقّاد الرواية في المغرب العربي تجاوزوا في السنوات الأخيرة تصوّر المطابقة بين الشخصية الروائية والمؤلف. ليركزّوا بالمقابل على رصد الشخصية من الداخل، ودراسة علاقتها بذاتها وبالعالم من حولها،

فضلاً عن البحث في طرائق تشكيلها الجمالي في العمل الروائي. ويعود الفضل في مثل هذا التجاوز المفهومي إلى العديد من إسهامات النقد الغربي التي درست علاقة النوع الروائي بجنس السيرة الذاتية»[85]، والتي استفادوا منها في مقارباتهم النظرية والإجرائية[86]، خاصّة بعد قيام البعض منهم بتعريب عدد من أعمالها[87].

3 - مفهوم الشكل الروائي ومدارات الإشكال:

تميّز مفهوم الشكل الروائي بطابعه الإشكالي في النقد الروائي الغربي، حيث خيّم الالتباس على دلالته، وعمّ الخلاف بين نقّاد الرواية فيما يتّصل بضبط ماهيته وتحديد مكّوناته وبلورة قيمته عنصراً مهماً من عناصر العمل الروائي. وهو ما يفصح عنه أحد النقّاد الغربيين في قوله: «هناك اتفاق عام على انّ للكتاب شكلاً معيّناً، أما ما عسى أن يكون شكل كتاب بالذات؟ وهل هذا الشكل جيّد أم رديء؟ وهل للشكل أهمية خاصّة؟ فهذه هي النقاط التي يقوم الخلاف بشأنها»[88]... ثمّ يضيف مبرزاً صعوبة حصر المواد المختلفة التي يتحقّق من خلالها الشكل في العمل الروائي،في قوله: «أنّها أشكال السرد المختلفة التي يمكن أن تروى بها القصة، وبالرغم من كثرتها فهي ليست في الحقيقة كثيرة إلى الحدّ، بالرغم من أنّ تشكيلاتها، ومزج أشكالها المختلفة لا حصر لها»[89].

ونظراً لتنّوع عناصر الشكل الروائي واتّساعها فإنّه «لا يمكن إدراكها مباشرة أو كلياً بدون اللجوء إلى الافتراض أو النظرة التجزيئية، ممّا يطرح إشكالية اختيار أو عزل عنصر شكلي محدّد وفصله عن باقي عناصر البنية الروائية»[90]، وبذلك فإنّ معظم نقّاد الرواية رغم اتّفاقهم على وجود شكل روائي ممكن، فإنّهم"غالباً ما يختلفون بشأن أهميته، وقدرته على استيعاب المادّة الحكائية التي يوكل إليه تشكيلها. ومن هنا كان من المتعذّر بالنسبة لغالبيتهم أن يصفوا هذا الشكل الفني بطريقة علمية دقيقة وغاية ما كانوا يصلون إليه هو الاقتراب من بعض جوانب البناء الروائي في محاولة دائبة وغير مثمرة دائماً، لإعادة تشكيل القوانين، والتعاقدات التي تنظّم الشكل وتعطيه معناه»[91].

ويعلّل هذا الطابع الإشكالي لمفهوم الشكل الروائي ومكوّناته تعدّد محاولات نقّاد الرواية في الغرب الأوروبي: النظرية منها والإجرائية الهادفة إلى تحديد ماهيته، وضبط مختلف عناصره، قصد بلورة خصائصه الجمالية وأدواره الوظيفية في العمل الروائي.

فقد استند هيغل (Hegel) في بحثه عن الخصائص النوعية للشكل الروائي إلى التاريخ وعلم الجمال، بأن رصد علاقة الجنس الروائي بالشكل الملحمي القديم، وبالمجتمع البورجوازي الحديث، مقيماً نوعاً من المقارنة بين السمات

الفنية للرواية والبناء الشكلي في الملحمة، جعله يستخلص التعارض بين الشعر والنثر، ويعلن فرضيته الشهيرة حول «شعرية القلب التي تطبع الملحمة، ونثرية العلاقات الإنسانية التي تعبّر عنها الرواية»[92].

ثمّ تناول جورج لوكاتش (Georges Lukacs) قضية الشكل في سياق بحثه العلاقة الجدلية القائمة بين البنية الروائية الدّالة والبنية الاجتماعية[93]، فحدّد الشكل الروائي «كبنية ديالكتيكية تتميّز بأن لا شيء فيها يتصّف بالثبات. فلا البطل الإشكالي الذي يبحث عن قيم مطلقة يظلّ مستقّراً. ولا العالم الخارجي يحافظ على طابعه الإيجابي ليجعل بحث البطل أمراً ممكناً، ولا حتّى الزمن يستمّر في علاقته المعقّدة،والموسطة بالقيم الأصيلة»[94].

أمّا لوسيان قولدمان (Lucien Goldman) المستفيد من كتابات لوكاتش النظرية في الرواية فقد درس قضية الشكل الروائي ضمن بحثه في الخصائص النوعية للرواية بالمقارنة مع الأنواع الأدبية الأخرى[95]، في حين بيّن ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtineأ) «أنّ الشكل الفني هو شكل المضمون كما يتحقّق عبر ما يسمّيه بمادّة التأليف (Matériau). وهو ينظر إليه من خلال الموضوع الجمالي الخالص، ويعالجه بوصفه شكلاً معمارياً (Architectonique)، ومن خلال مجموع الأدوات التي تدخل في تركيب العمل الروائي أي عبر دراسته تقنية الشكل»[96] ثمّ استخلص أنّ «عجز نظرية الأدب تجاه الرواية آت، دون شك، من الشكل غير المكتمل الذي تتخّذه الرواية، ومن تطوّره المستمّر الذي يجد معه الباحث النظري نفسه أمام تحديات متعدّدة، ويكون مضطرا إلى إجراء تغيير جذري على وسائله. ويعود هذا العجز في رأيه، إلى أنّ المنظرين ظلّوا يعتبرون الرواية، ويصنّفونها على أساس أنّها نوع أدبي مكتمل، ويحاولون تحديد اختلافها كنوع مكتمل عن غيرها من الأنواع المكتملة»[97].

ثمّ تواترت مقاربات نقاد الرواية الغربيين لمفهوم الشكل ومكوّناته، إلى حدّ يعسر معه رصدها جميعاً، بسبب اختلاف المنظومات النقدية التي يصدر عنها أصحابها، وتنّوع المناهج التي يتبنونها[98]. كلّ ذلك دون أن تفلح جهودهم في بلورة مفهوم جامع مانع للشكل الروائي، ومختلف مكوّناته[99].

ونظراً لاطلاّع نقاد الرواية في المغرب العربي على أغلب هذه المصادر الغربية التي تناولت قضية الشكل الروائي في بعديها النظري والإجرائي، وتأثّر أغلبهم بها، وإفادتهم منها في مقارباتهم النقدية، فقد اكتسى مفهوم الشكل الروائي طابعاً إشكالياً لديهم، حيث تعدّدت في شأنه منظوراتهم مما طرح صعوبات شتّى في مقاربته النظرية وطرائق تحليل مختلف عناصره على الصعيد الإجرائي. وهو ما يقرّ به أحد نقّاد الرواية في قوله: «إنّ هناك

صعوبة أكيدة عند محاولة تحديد عناصر الشكل الروائي. وهي آتية دون شك من كون هذا الأخير من أكثر جوانب الرواية الإشكالية وأقلّها امتثالاً للقواعد والقيود. ويتعلق الأمر تحديداً بكافّة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة في تكوين الرواية، والتي تمكّن الكاتب باستعمالها من الحصول على عمل فنّي متناسق،ومقنع بمادته، وطريقة تأليفه»[100]، وهو ما يمثّل علامة دالّة على وعي أغلب نقّاد الرواية في المغرب العربي بدقّة قضية الشكل: مفهوماً ملتبساً من حيث الماهية، والمكوّنات، ومتمنّعاً عن التحديد ممّا حوّله إلى مدار جدال بسبب تضارب الآراء والمواقف في شأنه. ويبلور أحد النقاد عناصر وعيه بصدد هذه الإشكاليات في قوله: «قضية الشكل في الرواية لابد أن تقوم على تصور واضح يربط النصّ النثري بمجرى الوجود الموضوعي استناداً إلى التحليل الذي يرى في الرواية شكلا بورجوازيا حديثاً نزّاعاً إلى الملحمة وقادراً على استيعاب الواقع الخارجي، وعلى احتواء تناقضاته، وعلى إعطاء، بالتالي، صورة شاملة عنه تتحدّد أساساً في نظرة الكاتب إلى العالم، وفي فهمه لصراعات في كليّته المتحركة»[101].

وقد بدأ نقّاد الرواية في المغرب العربي يولون أهمية للشكل كأحد مباحثهم النظرية،منذ الستينات من القرن العشرين، من خلال بعض الإشارات التي تنّبه إلى غياب قضية الأشكال الأدبية في النقد العربي الحديث، وإلى ضرورة تحديدها استناداً إلى متطلّبات الواقع، وإيجاد الأشكال الملائمة لمستجدّاتها[102].

غير أنّ معظم المقاربات النظرية التي ظهرت على مدى السبعينات،وحتّى مطلع الثمانينات «لم تقدّم تصوّراً واضحاً عن مفهوم النقّاد للشكل الروائي، إذ إنّ الإشارات إليه غالباً ما تكون مقتضبة في خضم الاهتمام بالمضمون الواقعي للروايات»[103]، ولذلك فإنّ العثور على مصطلح الشكل الروائي في الكتابات النقدية لهذه المرحلة كان عسيراً، لأنّ بعض النقاد استعمل بدلاً منه لفظة الوعاء/ أو القالب الذي "يصبّ فيه الروائي آراءه وأحياناً تأملاته الفلسفية وشطحاته الخيالية. ويتكوّن أساسا من عنصري الحدث والشخصية اللذين يعدّان من ركائز الفنّ الروائي»[104]، كما استخدم ذات الناقد مصطلح البناء الفني للدلالة على مفهوم الشكل. وهو يشمل – في نظره – مادة الكتابة وعملية الإبداع نفسها منظوراً إليها من مستوى القصّة والوظيفة الاجتماعية»[105] ويضيف ذات الناقد – في بحث آخر – واصفاً الشكل بـ«وسائل التعبير الفنّي التي تتمثل في موضوع النصّ – رسم وبناء الشخصيات – السرد – الحوار – اللغة والإيقاع الشعري»[106].

وتعكس هذه التعريفات المتعدّدة لمفهوم الشكل الروائي لناقد واحد مدى الحيرة التي يتسبّب فيها هذا المصطلح بحكم التباسه

وغموضه. وهو بالنسبة لناقد آخر «معمار يتركب من اللغة التي يستعملها الكاتب، ومن المكوّنات التعبيرية كالحوار، ومن النصّ الحكائي للرواية»(107).

غير أنّ الساحة النقدية المغاربية شهدت مزيداً من الاهتمام بقضية الشكل الروائي وقضاياه النظرية والإجرائية،مستفيدة من منجزات النقد الروائي الغربي، وخاصّة البنيوي منه،ومن ثمّ تعدّدت مقاربات النقاد لمفهومه ومكوّناته، وتنوّعت.فمنهم من حدّده استناداً إلى علاقته الجدلية بالحياة، إذ «بما أنّ الرواية تقدّم الحياة، ومادام للحياة شكل ما، فلا معنى من أن يكون للرواية شكل»(108) ومنهم من عرّفه اعتمادا على علاقته العضوية بالمضمون. ذلك أنّ المضمون «ليس الجوانب الداخلية أو الخفيّة في النصّ أي معناه الذي يعكس الموقف الفكري والإيديولوجي، كما أنّ الشكل لا يعني مظهر النصّ أو جانبه الخارجي إنّما المضمون هو ما يتحدّ بالشكل،و يتجلّى عبره،و الشكل هو ما يمكن أن يكون مضمونا لشكل جديد، بقدر ما يمكن أن يستحيل نفس هذا المضمون إلى شكل جديد وهكذا دواليك. وبهذا الفهم يبرز الشكل في صورة نظام علاقات أو شكل من أشكال الارتباط كالمضمون باعتبار هذا الأخير جزءًا ومظهراً لارتباطات معقدّة ومستمرة»(109).

وحدّد ناقد آخر المقصود بالشكل الروائي في «تلك القدرة التي للكاتب على الإمساك بمادّته الحكائية، وإخضاعها للتقطيع، والاختيار، وإجراء التعديلات الفورية عليها حتّى تصبح في النهاية تركيباً فنياً منسجماً يتضمّن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص»(110).

وقد طرح نقاد المغرب العربي في سياق معالجتهم لقضية الشكل الروائي القضايا المتعلّقة به، منها البحث في أسباب الاختلاف القائم في الكتابة الروائية بين الأشكال السردية، والذي أنتج أنماطاً سردية مختلفة ومتنوّعة جمالياً ودلالياً»(111)، وكذلك مسألة المثاقفة وعلاقتها بالرواية المغاربية المكتوبة بالعربية، ممّا جعل بعض النقّاد يلاحظ «الفروق العامة التي تميّز طبيعة السرد القصصي في ثقافتنا عن بنية السرد في الثقافة الأوروبية الحديثة». فيقول: «إنّ إدخال البنيات الحكائية الغربية لم يساهم فقط في خلخلة العبارة العربية التقليدية، ولكنه وضع لبنة أولى في سبيل دمج الغرب ككيان لغوي في مقوّمات ثقافتنا اللغوية»(112).

كلّ هذا، ويمكننا الإقرار بأنّ نقّاد الرواية في المغرب العربي – لم يتوصلوا شأن نظرائهم في الغرب الأوروبي – إلى ضبط مفهوم دقيق للشكل الروائي، وتحديد عناصره التكوينية، حيث بقيت دلالة المفهوم ملتبسة وغامضة، وكذلك مكوناته وطرائق اشتغالها في العمل الروائي، ممّا يجعل من كلّ المقاربات النقدية المغاربية التي تناولت هذه القضية تكون نسبية في الدلالات التي أطلقتها على مصطلح الشكل

الروائي.وهذه النسبية في دلالة المصطلح لا تقوم على الاختلاف بين الثقافات، بين دلالة المصطلح في الثقافة المنتجة له والثقافة المستعيرة له، ولكنّها أيضا نسبية قائمة داخل الثقافة الواحدة في قلب استخدامات المصطلح العلمي الذي يفترض فيه دقة الدلالة ووضوح حدودها»[113].

4 - مفهوم الرواية للعالم وإشكالية الحدود النظرية:

تعدّ الرؤية للعالم مفهوما مركزياً في الخطاب الروائي، يطرح من الإشكاليات النظرية والإجرائية ما تطرحه سائر مكوّنات العمل الروائي. فقد كشفت سيرورته - منذ بدايات القرن العشرين وإلى يومنا هذا - تواتر المقاربات النظرية التي رامت ضبط ماهيته، وتحديد دوره/ ووظيفته في تشكيل النصّ الروائي، دون أن توّصل إلى بلورة مفهوم علمي دقيق له، حيث تعدّدت الآراء حوله، وتنوّعت منظورات التعامل معه، باعتبار العلاقة العضوية التي تربطه بأبرز مكونات الخطاب السردي، وهما (La narrateur) والمروى له (Le narataire) في آن، وذلك"لأنّ الحكي (le récit) يستقطب دائما عنصرين أساسين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه. هذان العنصران هما:القائم بالحكي، ومتلّقية، وبمعنى آخر الراوي والمروى له، وتتمّ العلاقة بينهما حول ما يروى(القصة)[114].

ويرجع معظم نقّاد الرواية الغربيين استحداث هذا المفهوم في بدايات القرن العشرين إلى النقد الأنجلو - أمريكي، وتحديداً إلى الروائي/ الناقد الانغليزي هنري جيمس (Hénri James)، قبل أن يبلوره عدد من أتباعه، مثل الناقد بيريس لوبوك (Percy Lubbock)، في كتابه: «صنعة الرواية»[115]، ويشهد لاحقاً تطوّره من خلال سيرورته التاريخية في الكتابات النقدية الغربية، حيث تعدّدت تسمياته منذ أن تمّ توظيفه في التنظير النقدي للرواية. فقد عرف بـ «وجهة النظر» و«الرؤية»، و«البؤرة»، و«حصر المجال»، و«المنظور»، و«التبئير».بل «إنّه اتّخذ أحياناً بعد لفظ محوري وأصبحت له"مجموعة لفظية» تدور في فلكه كلّما تمّ التعامل معه. وهذه الخاصّية لم تتح لأيّ من المصطلحات المركزية التي استعملت في تحليل الخطاب السردي، واختيار هذا الاسم أو ذاك كان في أحيان كثيرة محمّلاً بدلالات وأبعاد يعطيها إياه هذا الباحث أو ذلك وفق تصّوره الخاصّ، ونظريته التي ينطلق منها»[116].

فقد قام بيرسي لوبوك بنمذجة هذا المفهوم من خلال عرضه لعديد أنواع وجهات النظر[117]، وهو الجهد الذي أفاد منه الناقد فريدمان (Fridman) بتقديمه تصنيفاً لوجهات النظر أكثر تنظيماً ووضوحاً[118]. ثمّ تواترت مقاربات النقّاد النظرية لتحديد هذا المفهوم. فنعثر في كتابات جورج لوكاتش النظرية والإجرائية على مفهوم الرؤية للعام الذي اعتمده أساساً في مقارنته بين كتّاب الواقعية

الكلاسكيين كتوماس مان (Thomas Man) وبين الكتّاب الحداثيين الذين جدّدوا أشكال الكتابة الروائية، وتجاوزوا نموذجها الواقعي، كفرانس كافكا (Franz Kafka)[119]. وعرّف الرؤية للعالم بأنها «إدراك المبدع لمشاكل حياته، ومشاكل عصره بغريزة فنّية مؤكدة، وكذلك الطريقة التي يقدّم بها هذه المشاكل في عمله»[120]، كما تناول ذات المفهوم في دراسته لتجربة الأديب الفرنسي هنري دي بلزك (Honore de Balzac) الروائية[121]، حيث بيّن «إمكانية التعارض بين موقف الكاتب الأيديولوجي وقناعاته في الحياة، وبين الرؤية للعالم التي قد يضمّنها رواياته، والتي تبرز خاصة في المصائر التي يختارها لشخصياته»[122]، فحدّد النظرة إلى العالم بأنّها «الشكل الأرقى للوعي والكاتب يطمس العنصر الأهمّ من الشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظرة إلى العالم»[123].

وقد اهتم لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) بمفهوم الرؤية للعالم في أحد أبحاثه عن جورج لوكاتش[124]، وتتمثّل إضافته في أنّه منح هذا المفهوم بعدا إجرائيا في مؤلّفه: «الإله الخفي» (le Dieu caché) (1956)[125].

ويعدّ تصنيف الناقد جان بويون (Jean Pouillon) للرؤية السردية في كتابه، «الزمن والرواية»[126]، مهماً، لما منحه لهذا المكوّن السردي من دلالات جديدة، أهّلته إلى أن يشغل موقعاً مركزياً ضمن تحليل الخطاب الروائي[127]. فقد انطلق من التعالق الوثيق بين الرواية وعلم النفس لكي يستخلص ثلاث رؤيات للعالم هي: الرؤية مع (La vision avec)، والرؤية من الخلف (La vision par derrière)، والرؤية من الخارج (La vision de dehors). وهي الرؤيات التي ضبط حدودها النظرية، وميّز بينها قبل أن يحلّلها بعمق، لتتابع المقاربات النقدية لهذا المفهوم في الستينات[128]، وخاصّة منذ مطلع السبعينات من القرن العشرين في كتابات تزيفيتان تودودروف (Tzevetan Todorov)، وجيرار جينيت (Gérard Genette)، النظرية والإجرائية بالأساس، وفي عدد آخر من الكتابات النقدية التي تواتر ظهورها في الثمانينات[129].

فقد عمد تودوروف إلى طرح مفهوم الرؤية السردية من منظور علمي في تحليل الخطاب الروائي، بأن موقعها ضمن مقولتين أخريين جعلهما مدار تحليل الخطاب السردي بوجه عام والخطاب الروائي بوجه خاص وهما القصّة و الخطاب.وذلك في مؤلفه: «الأدب والدلالة»[130]، حيث قسّم رؤيات الحكي إلى ثلاث رؤيات هي:الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج ممّا بوّأ مفهوم الرؤية السردية موقعاً مهماً في عملية تحليل الخطاب الروائي، باعتبار أنّ جهات الحكي (Aspects du récit) الدّالة على الرؤية/ أو النظر هي التي

تمكّن المتقّبل من إدراك القصّة عن طريق الراوي، ممّا يجعلها تعكس العلاقة القائمة بين الشخصية الروائية في القصّة والراوي في الخطاب، وبين هذا الأخير والمتلّقي في آن. وقد عدّ الجهة/ أو الرؤية مقولة أساسية ضمن مقولات الحكي الثلاث: الزمن (Le temps) والصيغة (La mode).

أمّا جيرار جينيت (Gérard Genette)، فقد استقى مفهومه للرؤية السردية من تصنيف جان بويون (Jean Pouillon)، وعمل تزيفتان تودوروف (Tzevetan Todorov)، فعمد إلى استبعاد مفهومي الرؤية (La vision)، ووجهة النظر (Le point de vue)، وعوّضهما بمفهوم التبئير (La focalisation)، الذي يقسّمه إلى ثلاثة أقسام، هي: التبئير الصفر أو اللاتبئير والذي يسم الحكي التقليدي، ثمّ التبئير الداخلي الذي يسمح باكتشاف دواخل الشخصية. وهو يتناول هذا المفهوم ضمن اشتغاله على مقولة الصيغة - إحدى مقولات الحكي المركزية إلى جانب الزمن والصوت - وتحديداً ضمن مفهوم المنظور أحد مكوّناتها الأساسية إلى جانب المسافة[131].

وبناء على كلّ ما تقدّم، وفي ضوء مختلف المقاربات النقدية التي تناولت مفهوم الرؤية السردية،وحاولت وضع تعريف له، نلاحظ أنّ معظمها،-رغم بعض الفروقات البسيطة - قد ركّز على «الراوي الذي من خلاله تتحدّد «رؤيته» إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله اتصل - في علاقته بالمروي له - تبلغ أحداث القصّة المتلقي أو يراها»[132].

وقد استقى نقّاد الرواية في المغرب العربي هذا المفهوم «الرؤية للعالم» - في الثمانينات من القرن العشرين - مباشرة من المصادر الغربية التي اشتغلت على السرد الأدبي عموماً، والروائي منه بالخصوص، وأساساًمن تلك التي صدرت عن الاتجاه البنيوي التكويني الذي يشكّل مفهوم الرؤية للعالم أحد مرتكزاته الأساسية[133]، بحيث يمكن ربط اعتماد هذا المفهوم لدى بعض نقّاد الرواية في المغرب العرب بالتأثير الذي مارسه هذا المنهج على الساحة النقدية المغاربية خصوصاً والعربية عموماً[134].

وقد شكّل اعتماد هذا المفهوم لدى نقّاد الرواية في المغرب العربي كما في المشرق، انعطافه نوعية مكّنتهم من تجاوز البحث في إشكالية العلاقة بين العمل الروائي والمرجع الواقعي، والتي يعبّر عنها لوسيان غولدمان في قوله: «إنّ العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتعلّق بمحتوى هذين القطاعين من الواقع الإنساني ولكن بالبنيات الذهنية فحسب، أي ما يمكن أن نسميّه الفئات التي تنظّم في نفس الوقت،الوعي التجريبي لإحدى المجموعات الاجتماعية والعالم

الخيالي الذي يبدعه الكاتب[135]، إلاّ أنّه ونظراً لتعدّد الدلالات التي عرفها هذا المفهوم على مدى سيرورته من منهج لآخر، ومن ناقد لآخر، باعتباره يمثّل إحدى البنى المركزية للرواية، فقد شكّل تناوله ومن ثمّ تداوله أداة نظرية وإجرائية صعوبة لدى نقّاد الرواية في المغرب العربي، يقرّ بها أحدهم في قوله: «إنّ مصدر الصعوبة يعود بالأساس إلى كيفية التعامل مع هذا المكّون الخطابي وليس من اليسير تذليلها، واتخاذ موقف محدّد منها..»[136]، ممّا يعلّل تعدّد محاولاتهم الرامية إلى ضبطه وتوضيحه بعد أن شكّل أداة نظرية وإجرائية في الإسهامات النقدية المستفيدة من المنهج البنيوي التكويني.

فقد ألّح بعضهم على ضرورة التمييز بين الرؤية للعالم ومفهومي الوعي القائم والوعي الممكن، لضبط حدود هذا المصطلح، ذلك أنّ الوعي القائم «هو الوعي الموجود في الواقع وهو حصيلة حوافز وتحريمات متعددة يتحملها وعي طبقة من جرّاء الممارسات المختلفة التي تمارسها الفئات الاجتماعية الأخرى و مختلف العوامل الطبيعية والكونية»[137]، في حين أنّ الوعي الممكن يمثّل"درجة الوعي التي يمكن أن تصلها طبقة ما لو لا وجود عوائق تحول دون تحققه في الواقع وتؤدي إلى تعويضه بـ «الوعي القائم»[138]، ومن ثمّ فإنّ استخلاص الرؤية للعالم في عمل روائي" «تتّم بالتوصّل إلى معرفة مدى تعبيره عن الوعي الممكن للفئات أو الطبقة التي استمد منها هذا العمل مادّته الخام»[139]. وهذا ما يجعل الرؤية للعالم «أداة تمكّن من النفاذ عن البنيات الخيالية إلى بنية ذهنية ضمنية تتمثل في وعي ممكن يتجاوز الوعي القائم في الواقع للفئة التي يستمد الروائي نماذجه منها»[140]، إلاّ أنّ تجاوز الروائي للوعي القائم إلى الوعي الممكن يبقى رهيناً «بتنويع وتطوير الأشكال للنفاذ إلى أعماق واقع المجتمعات العربية من زاوية أساسية هي الكشف عن الممكن المغيّب وراء الوعي القائم»[141]، دون أن يؤدّي ذلك بالناقد إلى «اختزال الأعمال الروائية إلى صيغ ومقولات ذهنية وفلسفية لإثبات التماثل بين المجتمع والرواية ومجتمع الحياة»[142].

ثمّ تواترت مقاربات النقّاد لتحديد دلالة هذا المفهوم النظري، الذي أفاد لدى البعض «الموقف الذي قد يتبناه كاتب في عمله»[143]، بينما رأى فيه البعض الآخر«بنية ذهنية تحدّها فئة من الفئات المتواجدة في الواقع وبالتالي فإن الروائي لا يبدعها بل إنّه يرفعها إلى أقصى درجات الانسجام في عمل متخيل»[144]، وذلك لأنّ هذا المفهوم «لا يفترض تعبير الكاتب عن وعي الفئة أو الطبقة التي ينتمي إليها، لأنه قد يتبنى في كتاباته فئة أو طبقة أخرى»[145]، وبذلك فإنّ نقّاد الرواية في المغرب العربي الذين استخدموا هذا المفهوم في مقارباتهم النظرية والإجرائية على حدّ سواء، اكتفوا بالإفادة من مصادر النقد الروائي الغربي، دون أن يتوّصلوا

إلى أن يقّدموا قدراً و لو ضئيلاً من الإضافة، يسهمون من خلالها في انتاج دلالة جديدة له(146).

5 - إشكالية مفهوم السرد الروائي بين التنظير والممارسة:

يعتبر مفهوم السرد الروائي، وما يتفرّع عنه من مفاهيم تتّعلق بجملة مكوناته، من المفاهيم المستحدثة في الساحة النقدية المغاربية،والعربية على حدّ سواء، حيث"تعرّف النقاد والباحثون العرب إلى السرد في السبعينات، وتشي مقالات كثيرة في الدوريات مترجمة، ومؤلفّة عن السرد، عن الإقبال الواسع على السرد في دراساتهم و نقدهم(147)، إلاّ أنّ التسعينات من القرن العشرين شهدت انفتاحا أكبر لنقاد الرواية في المغرب العربي على علم السرد، خاصّة بعد أن اكتسب مفهومه،وسائر مفاهيمه الفرعية المنضوية تحته فعالية إجرائية أكبر في المقاربات النقدية التي استفادت من كتابات النقّاد البنيويين(148).

وقد اعترضت نقّاد الرواية عديد الصعوبات في اشتغالهم على السرد، ومختلف مكوناته في مستويات متعددة بدءًا من ترجمة المصطلحات، ومروراً بعسر ضبط المفاهيم،و اعتمادها أدوات إجرائية تسهم في الكشف عن بعض خصائص النص الروائي، وإبراز تطوّر الوعي النقدي، بغية الارتقاء بالإبداع الروائي المغاربي، وبيان العلامات الدالّة على خصوصية أنماطه السردية مقارنة بأنماط السرد الغربي، بحكم اختلاف المرجعيات الثقافية والحضارية لكّل منها في تشكيل البنيات الحكائية»(149).

فقد تجلت صعوبة ضبط مفهوم السرد على صعيد الترجمة في تعدّد الترجمات التي قام بها نقّاد المغرب العربي في الثمانينات لمصادر النقد الغربي التي اعتمدت هذا المفهوم، فكان استخدام بعضهم لمصطلح السرد بينما خيّر البعض الآخر استعمال مصطلح «الحكي»، و«لم يكن هذا الخلط بين مصطلحين قد يتوفر كلّ منهما على مفهومه المحدد يحول دون استعمال بعض النقاد لمفهوم السرد سواء في مدلوله العام أو من خلال المفاهيم الفرعية المترتبة عنها كما حدّدتها بعض المصادر الغربية ذات التوجه البنيوي»(150).

أمّا صعوبة ضبط هذا المفهوم مكوّناً أساسياً من مكوّنات الخطاب الروائي، على صعيد التنظير النقدي، مثلما جسّدتها عديد كتابات نقّاد المغرب العربي النظرية. وفيتجلّى في تعدّد التعريفات التي خصّ بها كلّ منها هذا المفهوم، وما يتّصل به من مفاهيم فرعية تشكّل عناصره التكوينية.

ولئن اتّسمت بدايات تعامل الساحة النقدية المغاربية مع هذا المفهوم في النصف الثاني من السبعينات بقلّة المحاولات التي سعت إلى ضبطه، وتحديد مدلوله إلى جانب ما يشتمل عليه من عناصر فرعية، وقد بلورت تصوّرها له في كونه يمثّل «طريقة الكتابة

الروائية المعتمدة على سرد الأحداث في تلاحقها الزمني كما درجت على ذلك الرواية الكلاسيكية»[151]، فإنّ الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين شهدت تنامي الاهتمام به، والتعامل معه، ومن ثمّة تواترت المقاربات النقدية التي سعت إلى مزيد ضبطه مفهوماً نظرياً وأداة إجرائية في تحليل العمل الروائي.

فقارب بعض النقاد مفهوم السرد في ضوء تمايزه عن الحكي، مركزاً على علاقتهما داخل العمل الروائي، وكاشفاً أن أدوار كليهما،من خلال علامات تلاقيهما ومظاهر اختلافهما. فكان أن حدّد السرد"بمجموعة من الوقائع والأحداث كما أنّ هذه الأحداث تتبنى كجزئيات ووحدات حكائية صغرى لتكون الحكاية الأساسية.و الحكاية أساساً قد تكون مجرّد ذريعة للسرد. إنّه يساهم في تنظيمها. كما أنّه يستطيع أن ينقل لنا بعض تفاصيلها أو كلّيتها عن طريق المخيّلة، ولكنه أيضاً يفتّتها ويخترقها بحثاً عن نقطة البداية، وعن مسار جديد للأحداث قد يكون هو النهاية»[152].

ثمّ أبرز ذات الناقد تميّز السرد بوظائفه الخاصّة مقارنة بكلّ من الحكي والخطاب وتفرّده بسماته المفيدة مقارنة بكلّ من الوصف والحوار،بخصائص مكوناته الداخلية: مفاهيم ووظائف تسهم مجتمعة في تشكيل بنية الخطاب الروائي.

وقد تناول عدد من نقاد المغرب العربي المفاهيم الفرعية للسرد الروائي، فاهتموا بضبطها على الصعيد النظري، إلى جانب الاشتغال عليها على صعيد الممارسة النقدية للأعمال الروائية المغاربية والعربية على حدّ سواء. فركزّ بعضهم على مفهوم الحكي (La narration)، الذي شابه الغموض والالتباس، بسبب ما حصل من خلط بينه وبين مصطلح السرد، ناجم عن اضطراب تصوّر النقاد لماهية كليهما، ودوره في تشكيل بنية الخطاب الروائي، حيث اعتبر بعضهم الحكي مرادفاً للكتابة الروائية، ونظروا في السرد مكوّناً من مكوناته[153]، في حين رأى بعض النقّاد الآخرين الحكي أحد مكوّنات بنية السرد، باعتبار أنّ «مبدأ التوالد بنية أساسية ومتكاملة وبمقتضاها يتحدّد الحكي في الخطاب»[154].

ولعلّ الغموض الذي طبع مفهوم الحكي بصفة عامّة «يبرز حين نجد نفس الناقد يعتمد في ذات النصّ النقدي على التصوّرين اللذين ذكرناهما معاً: فيقّرر في ذات الصفحة بأنّ السرد عنصر من عناصر الحكي»[155].

وقد حدّد عدم ضبط مفهوم الحكي من «فعاليته كأداة إجرائية في تحليل مكوّنات النصوص الروائية، وذلك رغم أنّه أتاح لبعض النقّاد الإشارة إلى بعض الجوانب التي اهتمت بها الدراسات البنيوية و اعتماد مصطلحاتها»[156]. واهتّم بعض النقاد في مقارباتهم للنصوص الروائية بالتمييز بين مفهومي القصة (Le récit)، والخطاب (Le

discours)، وضبط الحدود النظرية لكلّ منهما وما يقوم به من دور في تشكيل العمل الروائي، باعتبار القصة تحيل على أحداث و شخصيات توهم بمرجعيتها الواقعية، في حين ينبني الخطاب على راو يروي الحكاية وقارئ يتلقاها[157]. وانطلاقاً من هذا التحديد تمّ التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب، وبين مظاهر السرد/ أو طريقة السارد في إدراك الحكاية، وبين طرق السرد التي تتعلق بنمط الخطاب المستعمل من طرف الراوي في تقديمه لنا الحكاية.

وطرح بعض النقاد الآخرين مفهوم الرؤية للعالم الذي يعدّ مفهوماً إشكالياً يتناول علاقة السارد بالشخصية الروائية. وهو من المفاهيم البنيوية التي تداولتها الساحة النقدية المغاربية أكثر من غيرها خلال السنوات الأخيرة.حيث اشتغل عليه النقاد نظرياً بغية ضبط مفهومه، وتحديد دلالته، واعتمدوه إجرائياً في مقاربة العديد من النصوص الروائية[158].

وتكشف كتابات نقّاد الرواية في المغرب العربي التي تناولت مفهوم السرد الروائي وما يحويه من مفاهيم فرعية تتّصل بمختلف عناصره التكوينية على صعيد النظرية والممارسة في آن، أنّ أكثر المصادر النقدية الأجنبية تأثيراً فيهم بخصوص المفهوم الأساسي للسرد الروائي، وسائر مفاهيمه الفرعية تتمثّل في كتابات الناقد تزيفيتان تودوروف، بالدرجة الأولى خاصّة وأن مجمل إسهاماته النقدية تمحورت حول السرد الأدبي في مختلف أنواعه، كالأسطورة، والقصص العربي القديم كألف ليلة وليلة، والقصة القصيرة وكذلك الرواية[159]. وقد اعتمد في مقارباته النظرية و الإجرائية لها على أعمال الشكلانيين الروس سواء فيما يتعّلق بالمفهوم العام للسرد أو المفاهيم المنبثقة عنه والمتعّلقة بمختلف مكوناته ومظاهره، خاصّة وقد قام بنقلها من الروسية إلى اللغة الفرنسية[160]، ثمّ في أعمال رولان بارت النظرية والتطبيقية والتي استثمر فيها منجزات اللسانيات بأن جعلها عناصر تأسيسية للتحليل البنيوي للسرد[161]. وإلى جدّ ما في إسهامات جيرار جينيت الذي يعدّ إلى جانب تودوروف من أكثر النقاد الفرنسيين اهتماما بمفهوم السرد وضبطه وحيث وضّحت كتاباته الفرق بين السرد والحكي، فاعتبر «السرد هو الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يحكي القصة التي تتشكّل من مجموعة من الأحداث المروية، أمّا الحكي فهو الفعل الحقيقي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي عملية الحكي ذاتها»[162].

وكدليل على تأثير إسهامات هؤلاء النقاد في النقد الروائي المغاربي، فقد قام البعض من نقّاده بترجمة العديد من نصوصها إلى اللغة العربية، ممّا أسهم في مزيد انتشارها، ومن ثمّ إشعاعها في الساحة النقدية المغاربية[163].

وبناء على كلّ ما تقدم، يمكن أن نستخلص السمة الإشكالية التي طبعت المفاهيم

الأساسية للنقد الروائي في الساحة النقدية المغاربية، منذ بدايات انتقال تلك المفاهيم النقدية إليها من الحركة النقدية الغربية عموماً، وما اتصّل منها بالنقد الروائي خصوصاً، مع موفّى الستينات من القرن العشرين، ومطلع السبعينات إلى اليوم. وهي الإشكاليات التي تجلّت في عجز نقّاد المغرب العربي على ضبط تلك المفاهيم الجوهرية المتّصلة بماهية الرواية جنساً أدبياً، وبكلّ من الشكل الروائي، والشخصية الروائية، والرؤية للعالم، والسرد الروائي: مكوّنات أساسية للعمل الروائي، ممّا أبقى على التباس حدودها النظرية وطرائق اشتغالها على الصعيد الإجرائي في تحليل النصوص الروائية واضطراب دلالاته وأشكال تعامل نقّاد المغرب العربي معها، واستخدامهم لها، إلاّ أنّ هذا الطابع الإشكالي الذي وسم مفاهيم نقد الرواية في المغرب العربي طال عدداً من القضايا النقدية المتّصلة بها، والتي شكّلت أسئلة مهمّة مثّلت مدارات جدل بين نقاد المغرب العربي، بعضها يطرح إشكالية نشأة الرواية، وبعضها الآخر يعرض لقضية تصنيفها، في حين يطرح البعض الآخر علاقة الرواية بالواقع من جهة، ولعلاقتها بجنس السيرة الذاتية من جهة بحثها.

الهوامش

(1) تعدّ رواية: «الأسماء المتغيّرة» للأديب أحمد ولد عبدالقادر باكورة الإبداع الروائي الموريتاني، حيث صدرت عام 1981، ومنذ ذلك التاريخ، حتّى الآن، لم يشهد الجنس الروائي التواتر في نصوصه، ولا التراكم، ممّا يعلّل ضعف المدوّنة الروائية الموريتانية، التي لا تتجاوز العشرة نصوص مقارنة بنظيراتها في البلدان المغاربية الأخرى.

(2) د. محمد عابد الجابري: تطور الانتلجانسيا المغربية بين الأصالة والتحديث، مجلّة، دراسات عربية، العددان 1-2 السنة العشرون، 1983، ص 20.

(3) يمكن أن نمثّل للتجارب الروائية المغاربية التي اتخذت من السياسة سؤالاً مركزياً، لمتونها الحكائية بتجارب عبدالكريم غلاّب (المغرب)، في نصوصه: و«سبعة أبواب» (1965) «دفنا الماضي» (1966) و«المعلم علي» (1971)، والطاهر وطّار (الجزائر)، في رواياته: «اللاّز» (1972)، و«الزلزال» (1974)، و«عرس بغل» (1978)، و«الموت والعشق في الزمن الحرّاشي» (1980)، و«الحوات والقصر»، (1980)، وعمر بن سالم (تونس) في نصوصه، «واحة بلا ظلّ» (1979) و«دائرة الاختناق» (1982) و«أبو جهل الدهّاس» (1974)، و«الأسد والتمثال» (1989)، والصادق النيهوم (ليبيا) في روايتيه «القرود»، (1983)، و«الحيوانات»، وغيرها من النصوص المغاربية التي تحضر السياسة سؤالاً مركزياً في متونها الحكائية، وهي كثيرة، ممّا يجعل الهمّ السياسي الشاغل الأساسي لكتّاب الرواية في المغرب العربي، وبالتوازي مع ذلك،يمكن أن نمثّل للمقاربات النقدية الصادرة عن خلفية سياسية والمعبّرة عن مواقف سياسية وإيديولوجية، في ممارستها للنصوص الروائية، بالكتابات التالية:

- سعيد علوش:الرواية و الإيديولوجيا في المغرب العربي،دار الحكمة للنشر،بيروت،لبنان، 1981.
- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري، مؤسسة دار الكتاب الحديث، بيروت، لبنان، 1986.
- فوزي البشتي: نحو منهج جماهيري في النقد الأدبي، سلسلة كتاب الشعب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1983.

(4) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم الرواية بالمغرب، نشر الفنك،الدار البيضاء، ولافوميك، الجزائر، 1989 ويمكن أن نمثّل لهذا المنهج الواقعي في نقد الرواية، بالأعمال التالية، فضلاً عن الكثير من المقالات:

- لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
- إدريس الناقوري:
  - المصطلح المشترك، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.
  - الرواية المغربية:مدخل إلى مشكلاتها الفنية والفكرية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء 1985.
- نجيب العوني: درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1984.
- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
- واسيني الأعرج:الطاهر وطار و تجربة الكتابة الواقعية المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1988.

- رمضان سليم: زمن الرحلة والاكتشاف، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1984.

(5) شهدت البلدان المغاربية منذ حصولها على الاستقلال الكثير من الأحداث السياسية الناجمة عن الصراع على السلطة، كما عرفت الكثير من حركات الاحتجاج الاجتماعي التي قادتها المنظمات النقابية، والطلابية، والأحزاب ذات النزعة اليسارية، وذلك بسبب تفاقم البطالة، والفقر، وغلاء المعيشة وتعمق الفوارق الطبقية، وهي الحركات التي واجهتها السلطة بالقمع الشديد والمحاكمات السياسية.

انظـر:

- المنصف ونّاس: الدولة والمسألة الثقافية في المملكة المغربية، بيت الحكمة – قرطاج – تونس، 1991.
- فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب... ص 16 وما بعدها.
- محمود طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج تونس 1992، ص 119 وما بعدها.

(6) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 23.

(7) المرجع نفسه: ص 23، وانظر كذلك: المنصف ونّاس: الدولة والمسألة الثقافية في المملكة المغربية، سبق ذكره...

(8) المرجع نفسه: ص 26.

(9) محمود طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر،.. ص 163 .ويمكن أن نمثل لهؤلاء الأساتذة بـ: توفيق بكّار، ومنجي الشملي، ومحمود طرشونة، في تونس، وعبدالملك مرتاض، وعبدالله الركيبي، ومحمد مصايف، وأبو العيد دودو في الجزائر، ومحمد الكناني، وأحمد اليابوري، في المغرب الأقصى، مع الإلماع إلى الجهود التي يبذلها عدد من طلبتهم، وقد أسهمت في بلورة مقوّمات النقد الروائي، ودفع مساره تنظيراً وممارسة.

(10) المرجع نفسه: ص 79.

(11) يمكن أن نمثّل لمراكز البحث العلمي في تونس، بمركز الدراسات الاقتصادية والاجتماعية، والمعهد القومي لعلوم التربية، والمؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات بيت الحكمة بقرطاج. والتي تغيّرت تسميتها لتصبح المجمع التونسي للآداب والفنون والتراث.

(12) نذكر من بين هذه النوادي الأدبية والجمعيات الثقافية المنتشرة في كافة المدن المغاربية، وخاصّة في العواصم الثقافية لبلدان المغرب العربي: نادي القلم، ونادي الفكر، ونادي القصّة، والنادي الأدبي بدار الثقافة ابن رشيق، والنادي الثقافي الطاهر الحدّاد في تونس، والجمعية الثقافية الجاحظية بالجزائر والتي يديرها الأديب الطاهر وطّار، وغيرها من النوادي والجمعيات الثقافية والأدبية المغاربية.

(13) نمثّل لمؤسسات النشر الوطنية في البلدان المغاربية، التي لعبت دوراً مهما في تطوّر الرواية ونقدها على حدّ سواء، بالشركة التونسية للتوزيع، والدار التونسية للنشر، في تونس والشركة الوطنية للنشر والتوزيع والمؤسسة الوطنية للكتاب، والمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية في الجزائر والمنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، والدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان في ليبيا، والدار العربية للكتاب، التونسية الليبية، ينضاف إليها عدد مهمّ من دور النشر الخاصّة التي ظهرت بنسق تصاعدي على مدى السبعينات وخاصّة في الثمانينات، في مختلف بلدان المغرب العربي، بسبب تراجع سياسة دعم الإنتاج الثقافي، وتشجيع أشكال إبداعه.

(14) نذكر من بين المجّلات الثقافية والأدبية التي رسّخت الكتابة الروائية، وتبنّت حركة نقدها وأسهمت في تطوّرها: «الفكر»، و«قصص»، و«الحياة الثقافية» و«المسار» في تونس، و«آمال»، و«المسار المغربي»، و«المساءلة»، و«التبيين»، و«الرواية» و«روافد» في الجزائر، و«أنفاس» و«آفاق» في المغرب، و«صوت المربّي»، و«هنا طرابلس الغرب» و«الرواد» و«الفصول الأربعة»، و«لا» و«الثقافة العربية»، في ليبيا..

(15) نمثّل للصحف بـ: «العمل»، و«الصباح»، و«الحرية» و«الصحافة»، في تونس، و«الشعب» و«المساء» و«المجاهد»، و«الخير» و«الفجر» في الجزائر، و«الجماهيرية» و«الزحف الأخضر» و«الأسبوع الثقافي» و«الفجر الجديد»، والأسبوع الأدبي، في ليبيا و«أنوال» و«العلم» في المغرب الأقصى.

(16) إنّ نشأة الرواية في الخمسينات من القرن العشرين، في كلّ من تونس والمغرب الأقصى جعل نقدها يشهد بداية ظهوره في السبعينات بينما ظهر في كلّ من ليبيا والجزائر في الثمانينات بحكم ظهور الرواية في الأولى،في الستينات، وفي الثانية، في السبعينات، ويغيب هذا النقد الروائي – أو يكاد – في موريتانيا، وذلك بسبب ضعف الإنتاج الروائي بها، رغم مرور ما يقارب الثلاثة عقود على ظهوره، من خلال نصّ: «الأسماء المتغيّرة» (1981) لأحمد ولد عبدالقادر.

(17) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب..، ص 32.

(18) انظر على سبيل المثال:

– محمود أمين العالم:

- تأملات في عالم نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 1970.
- ثلاثية الرفض والهزيمة، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1985.

– محمد زغلول سلام:

- القصّة في الأدب السوداني الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1970.
- دراسات في القصّة العربية الحديثة، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1973.

– محمد مندور:

- في النقد الأدبي: القاهرة، مكتبة نهضة مصر (د.ت).
- النقد المنهجي عند العرب، القاهرة، مكتبة نهضة مصر (د.ت).

– عزالدين اسماعيل:

- الأدب وفنونه: القاهرة، دار الفكر العربي، ط 5، 1973.
- التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت (د.ت).
- غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث.. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1981.

– جورج طرابيشي:

- لعبة الحلم والواقع – دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، بيروت 1972.
- الله في رحلة نجيب محفوظ، دار الطليعة، بيروت 1973.
- شرق وغرب، رجولة أو أنوثة، دار الطليعة، بيروت، 1977.
- الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت 1978.
- رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، 1982.

- ● الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت 1983.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو – القاهرة (د.ت).

(19) انظر على سبيل المثال:

- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1978.
- محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنس: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، القاهرة.
- فيصل درّاج: الواقعية أم الواقع، مجلة الكرمل، العدد 5، شباط، 1982، ص ص 25-123.

(20) إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1977، ص 8.

(21) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،.. ص 37. ويمكن أن نمثّل للأعمال النقدية المغاربية التي التزمت بالمنهج الواقعي، ومارسته في مقارباتها النقدية للروايات بـ:

- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
- واسيني الأعرج:الطاهر وطّار وتجربة الكتابة الواقعية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب 1988.
- عبدالقادر الشاوي: سلطة الواقعية، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 1981.
- لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985.
- فوزي الزمرلي:خصائص الكتابة الواقعية عند البشير خريف، ليبيا تونس، الدار العربية للكتاب، 1988.
- أمين مازن:
- ● دوائر الزوايا المتداخلة: طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان،1983
- ● حبال السفن المعلقة،مصراتة،الدار الجماهرية للنشر و التوزيع و الإعلان 1987

(22) يمكن أن نمثّل لأعمال النقد الروائي الغربي التي قام نقاد من المغرب العربي بتعريبها بـ:

- عدّة مؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.
- رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط 1986.
- رولان بارت: درجة الكتابة الصفر، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1984.
- تزيفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
- تزيفيان تودوروف وآخرون:في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
- جينيت جيرار:مدخل لجامع النصّ: ترجمة عبدالرحمن أيوب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 2، 1986.

(23) انظر على سبيل المثال:

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1991.
- نجيب العوني: درجة الوعي في الكتابة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1980.

- أحمد ممّو: دراسات هيكلية في قصّة الصراع، تونس ليبيا، الدار العربية للكتاب 1984.
- إدريس الناقوري: الشكل الفني في الرواية المغربية، مجلة آفاق، السلسلة الجديدة، العدد 5، يونيو 1980.

(24) انظر بهذا الصدد:

- ج. موفان.ج جونيت:م. رفاتير: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
- جوليا كريسطيفا: علم النصّ، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991.
- محمد سويري: النقد البنيوي والنصّ الروائي (الجزء الأول)، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990.
- محمد سورتي: النقد البنيوي والنصّ الروائي (الجزء الثاني)، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991.

(25) يمكن أن نمثّل للأعداد الخاصّة بالرواية في المجلاّت الثقافية المغاربية الصادرة في السبعينات والثمانينات من القرن العشرين بـ:

- مجلّة «الفصول الأربعة»، رابطة الأدباء و الفنانين بالجماهيرية الليبية، العدد17، مارس، 1982.
- مجلّة: «قصص» (تونس) العدد 70 أكتوبر، 1985.
- مجلّة «آفاق» (اتحاد كتّاب المغرب)، العدد 3-4 1984.
- أمّا الرسائل الجامعية التي صورت عن مناهج النقد الغربي، فهي كثيرة، خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين في سائر الجامعات المغاربية.

(26) نظراً لكثرة الرسائل الجامعية التي صدرت عن مناهج النقد الغربي، وتمت مناقشتها خلال السبعينات والثمانينات من القرن العشرين يمكن أن نورد بعض نماذجها التي أنجزت في إطار كلية الآداب والعلوم الانسانية، بالجامعة التونسية:

1 – شهادة الكفاءة في البحث:

صلاح الدين بوجاه: دراسة علامية لنظام الاشياء في «الدقلة في عراجينها» (1984)، إشراف الاستاذ توفيق بكار.

2 – شهادة التعمق في البحث:

- فوزي الزمرلي: الكتابة القصصية عند البشير خريف: الأشكال والدلالات، (1983) إشراف الأستاذ توفيق بكار.
- عبدالصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، من خلال النصوص التالية: «حديث عيسى بن هشام»، «عودة الروح»، «حدّث أبو هريرة قال»، «اللصّ والكلاب»، «عرس الزين»، «الوشم»، (1984).

(27) عبدالعزيز حمودة:المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، عدد 272، الكويت، 2001، ص 90.

(28) نفس المرجع: ص 96، وانظر: محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي – عربي القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص 11.

(29) عبدالله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت،1970.

(30) عبدالكبير الخطيبي: الرواية المغربية، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، عدد 2، 1972.

(31) أحمد اليابوري: فنّ القصة في المغرب (1914-1966)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب، كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط 1967.

(32) انظر:محمد برّادة: الأسس النظرية للرواية المغربية المكتوبة بالعربية، ضمن كتاب الرواية المغربية لعبدالكريم الخطيب، سبق ذكره.

(33) عبدالله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، ص 275.

(34) عبدالكبير الخطيبي: الرواية المغربية،. ص 19.

(35) عبدالله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، ص 277.

(36) نفس المرجع: ص ص 268-269.

(37) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،... ص 50.

38) Abdelkader Bel Haj Nacer: Quelques aspects du roman tunisien. Tunis, MTE, 1981.

(39) محمد صالح الجابري: دراسات في الأدب التونسي ليبيا – تونس، الدار العربية للكتاب، 1978.

(40) مصطفى الكيلاني: إشكاليات الرواية التونسية، قرطاج، تونس بيت الحكمة، 1990، ص 20.

(41) نفس المصدر: ص 22.

(42) أحمد ممو: مشاكل الرواية التونسية، مجلّة: قصص، عدد 52، أفريل،1981، ص، 38.

(43) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، كتاب: عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 240، شعبان، 1419هـ/ ديسمبر كانون الأول، 1998.

(44) نفس المرجع: ص 11. ويذكر أنّ مصطلح الرواية كان يشع بين الأدباء الجزائريين، أيضاً إلى عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف، حيث كانوا يطلقون على كلّ مسرحية مصطلح رواية، وكان أحمد رضا حوحو أن أطلق على أوّل رواية جزائرية له، وهي «غادة أم القرى» 1947 مصطلح قصة، انظر ص 25.

(45) نفس المرجع،... ص 29.

(46) سمر روحي الفيصل: دراسات في الرواية الليبية، منشورات الهيئة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985، ص ص 22-23.

(47) خليفة حسين مصطفى: مقدمات في القصّة الليبية القصيرة، مجلّة: الثقافة العربية، السنة 2 ، العدد 1 كانون الثاني، يناير 1975.

(48) نفس المرجع: ص ص 57-58، وللاطلاع على التعريفات المتداولة لكلّ القصّة والرواية، يمكن الرجوع – على سبيل المثال إلى:

- وكونور فرانك: الصوت المنفرد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969، ص 9 وما بعدها.
- د.انجيل بطرس: الرواية الانكليزية، القاهرة، دار المعارف، 1977، ص 6 وما بعدها.

(49) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،...ص 52.

(50) نجيب العوني: النسق المعماري في رواية اليتيم، مجلّة «آفاق»، السلسلة الجديدة،ع 4، ديجنبر 1979 ص ص 26-35. ونجد ذات التعريف يقدمه الناقد إدريس الناقوري، في قوله: «الرواية بحث عن قيم حقيقية في عالم منحط يتميّز بانفصام بين البطل والعالم» انظر: إدريس الناقوري، المصطلح المشترك، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1977، ص 27.

(51) إبراهيم الخطيب: المرأة والوردة، الواقع والإيديولوجيا، مجلّة: «أقلام» (العراقية) نوفمبر، 1972.

(52) أمين مازن: دوائر الزوايا المتداخلة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1983، ص 89.

(53) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 65، ويمكن أن نمّثل للمقاربات النقدية التي اهتمت بجانب الشكل في الرواية، في سياق تحديدها لماهيتها، بهذه النماذج التونسية:

- Ghazi Mohamed Ferid: le roman et la nouvelle en Tunisie, Tunis, MTE, 1970.

- Hamzaoui Rached : Théories et techniques du roman tunisien depuis l'indépendance: IBLA (tunisie),n* 123,1969.

- محمد المختار جنات: حول تقنية الرواية، مجلّة: قصص، السنة 2، عدد 4، جويلية، 1967، ص ص 44-57.

- عز الدين المدني: نظريات في الفنّ القصصي والروائي، مجلّة: قصص،المجلد 2، العدد 3، جويلية 1968، ص 116-120.

- الأدب التجريبي:الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972.

- وانظر كذلك:

- ● أمين مازن: دوائر الزوايا المتداخلة، ص ص 83-97 و120-124.

(54) نفس المرجع: 54، نجد النقاد في المغرب العربي يقرّون بتأثرهم بمنجزات الحركة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، والتي كانت معبرهم إلى النقد الأدبي عامة وإلى عالم نقد الرواية خاصّة. انظر بهذا الصدد – وعلى سبيل الذكر لا الحصر – أحاديث كلّ من النقّاد المغاربة: نجيب العوني، وإدريس الناقوري، وإبراهيم الخطيب في مجلّة: «الثقافة الجديدة»، العدد 4، السنة 3، شتاء 1978.

(55) انظر:

• Todorov Tzevetan:

- Les catégories du récit littéraire, in l'analyse structurale du récit. Editions du Seuil, Paris 1981.

- Critique de la critique, Editions du Seuil, Paris, 1984.

• Barthes (Roland): introduction à l'analyse structurale du récit, in l'analyse structurale du récit. Editions du Seuil, Paris, 1981.

• Genette (Gérard):

- Figure II.Ed. Seuil. Paris.1969.

- Figure III.Ed.Seuil Paris.1972

- Palampsestes.Ed.Seuil.Paris.1982

- Nouveau discours du récit.Ed.Seuil.Paris.

- Fiction et diction.Ed.Seuil.Paris.1991.

(13) مجموعة من المؤلفين: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1982.

59) • Luckacs (Georges):

– La signification présente du réalisme critique. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Gallimard, Paris, 1960.

- La théorie du roman, Editions Gauthier, paris, 1963.

- Balzac et le réalisme français. Ed Maspero- Paris 1969.

60) • Goldman (Lucien):

- Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1964.

- La création culturelle dans la société moderne. Médiations, Paris, 1975.

- Le structuralisme génétique.Ed Denoel, Ghautier, Paris 1977.

61) - Propp (Vladimir) : Morphologie du conte, traduction de Marguerite Derrida - Tzevetan Todorov - Claude Kahn- Editions du Seuil. Paris, 1970.

(62) يمكن أن نمثّل لأبرز الأعمال النقدية الغربية التي قام عدد من نقاد المغرب العربي بتعريبها، بـ:

- رولان بارت:درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّادة، دار الطليعة، بيروت، واتحاد الناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1981.

- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برّادة، دار الفكر، القاهرة، 1987.

- تيزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام ومراجعة وتقديم محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة، 1994.

- كلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب: مساجلة بصدد علم تشكّل الحكاية، ترجمة وتقديم محمد معتصم، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988.

- فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة: ترجمة إبراهيم الخطيب، الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986.

- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي وعمر حلمي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1994. وانظر كذلك: مجلة «آفاق» (المغربية)، ملف البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، السلسلة الجديدة، العد 10، يوليوز 1982.

(63) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص 207.

- Todorov (Tzevetan) et Ducrot (Oswald): Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed seuil, Paris,1972,p 286

(64) آلان روب غريبي: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، (د.ت) ص 36.

(65) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ... ص209.

66) Northrop (Frank): Anatomie de la critique, traduction Française de Guy Durand, Editions Gallimard , Paris, 1969

67) Bakhtine (Mikhail): La poétique de Dostoevski, Editions du seuil, Paris, 1970, p 282

(13) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،... ص 213.

69) Hamon (Philippe): Pour un statut sémiologique du personnage .in Poétique du récit. Ed du Seuil, Paris. 1977. P 116.

70) Todorov (Tzevetan) et Ducrot (Oswald): Dictionnaire encyclopédie des sciences du langage. P289

- Hamon(Philippe):Pour un statut sémiologique du personnage p.p 122-123-124.

(71) عبدالملك مرتاض في نظرية الرواية، ... ص 83.

(72) يمكن أن نمثّل للأعمال النقدية المغاربية التي اهتّمت بالشخصية الروائية على الصعيدين النظري والإجرائي بـ:

- بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية 170-1983، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ت).
- عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 83-105.
- حسن بحراوي:الشخصية في الرواية المغربية، ضمن كتابه: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص ص 205-324.
- فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، فصل: الشخصية الروائية، ص ص 137-158.
- لحميداني حميد:الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985.

(73) انظر على سبيل المثال:

- إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985
- سعيد يقطين: الكتابة والتجربة، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1985.
- نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1980.
- لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985.
- واسيني الأعرج:الطاهر وطّار وتجربة الكتابة الواقعية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب 1988.
- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

74) Russum Guyon:critique du roman. Ed. Gallimard. Paris. 1970, p 140.

(75) حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي،... ص 213.

(76) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 137.

(77) محمد برّادة: الأسس النظرية للرواية المغربية، ضمن كتاب: الرواية المغربية، لعبدالكبير الخطيبي،... ص 145.

(78) أحمد البابوري: فنّ القصة في المغرب، ص 197 وما بعدها.

(79) انظر:حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،... ص ص 205-324.

(80) انظر التصنيف الذي قام به الناقد الجزائري بشير بويجرة محمد للشخصيات الروائية في كتابه الشخصية في الرواية الجزائرية، حيث قسّم الشخصية الروائية إلى نوعين، أفرد لكل منهما بابا. فوسم النوع الأول بالشخصية المنتمية، وفرّعها إلى أربعة أنماط هي: الشخصية الإقطاعية، والشخصية البورجوازية، والشخصية الثورية، والشخصية الأيديولوجية، بينما وسم النوع الثاني بالشخصية اللامنتمية، وفرّعه بدوره إلى أربعة أنماط، هي: الشخصية الرمزية،و الشخصية الهامشية، والشخصية المستلبة، والشخصية الأجنبية.

(81) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية،.. ص 83.

(82) نفس المرجع: ص 84، وانظر كتابه: تحليل الخطاب السردي ألف ليلة وليلة، ص 103 ومابعدها.

(83) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،.. ص 140.

84) Todorov (Tzevetan) et Ducrot (Oswald):Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil. Paris .1972,p 286

85) May (Georges):l'autobiographie, Ed.PUF. Paris. 1984 .

Le jeune Philippe:

- Le pacte autobiographique. Ed. le seuil. Collection "Poétique" Paris.1975

- L'autobiographie en France. Ed. A colin. 1972.

- Moi Aussi.Ed. Le Seuil.Paris. 1986

- Je est un autre. Ed Seuil-Paris 1980.

(86) انظر: جورج ماي: السيرة الذاتية. ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة – قرطاج، تونس – 1999.

- فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي: الدار البيضاء المركز الثقافي العربي، 1994.

(87) يمكن أن نمثّل للدراسات النقدية المغاربية التي استفادت من كتابات الغرب النقدية حول الرواية والسيرة الذاتية وعلاقتهما بـ:

- عبدالقادر الشاوي: الكتابة والوجود، الدار البيضاء، منشورات إفريقيا الشرق، 2000.

- لحميداني حميد: في التنظير والممارسة، الدار البيضاء، منشورات عيون، 1986، ص ص 67-76.

- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 1999، ص ص 129-211.

- جليلة طريطر:مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، جزآن مركز النشر الجامعي، تونس، مؤسسة سعيدان للنشر سوسة 2004.

- لوبوك بيرسي:صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، دار الرشيد للنشر ص ص، 229-230.

(88) إدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (د.ت) .

(89) المرجع نفسه:ص 235.

(90) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي:... ص 19 ، وانظر:

Rossum (F.V):critique du roman. Ed. Gallimard. Paris 1970.pp 15-22

(91) المرجع نفسه: ص 17.

(92) المرجع نفسه: ص 5.

وانظر كذلك:

Lukacs (Georges) : La théorie d roman.Ed. Gauthier.Paris.1963. p 10.

- جورج لوكاتش:الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، 1979، ص 28.

(93) جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية... ص 33

94) Goldman(Lucien):Pour une sociologie du roman. Ed. Gallimard. Paris 1964, p177.

95) Ibid. p173.

(96) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،.. ص 10.

وانظر: Bakhtine(Mikhaïl): Esthétique et théorie du roman. Traduction Donia Olivier. Ed Gallimard 1978. p 69.

(97) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 70.

(98) إدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، الدار المصرية للترجمة والتأليف (د.ت) ص 5.

(99) إبيرسي لوبوك: صنعة الرواية: ترجمة عبدالستار جواد: بغداد، دار الرشيد للنشر،1981، ص ص 229-230.

(100) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،... ص 17.

(101) إدريس الناقوري:الرواية المغربية مدخل إلى مشكلاتها الفنية والفكرية،الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985، ص ص 54/53.

(102) عبدالله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة... ص 266 وما بعدها.

(113) إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ص 130.

(104) إدريس الناقوري: الرواية المغربية، مدخل إلى مشكلاتها الفنية والفكرية ص 129.

(105) إدريس الناقوري: المصطلح المشترك، ص 103.

(106) إدريس الناقوري: الشكل الفني في الرواية المغربية، مجلّة: «آفاق» السلسة الجديدة. العدد .5يونيو، 1970 ص 59-70.

(107) نجيب العوني: درجة الوعي في الكتابة، ص 373 وما بعدها.

(108) إدريس الناقوري، الرواية المغربية، الرغبة والتاريخ، مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية، ص 51.

(109) إدريس الناقوري: نفس المرجع: ص 55.

(110) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،.. ص 17.

(111) انظر: إبراهيم الخطيب:الرواية المغربية،مجلة أقلام– العدد -4فبراير .1977

(112) إبراهيم الخطيب: الكتابة بواسطة الغرب، مجلّة: «أقلام»، العدد5، نوفمبر 1979، ص 90-94.

(113) صالح زياد: المصطلح الأدبي بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ، مجلة: عالم المعرفة، مارس 2000.

(114) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989، ط1، ص 283.

(15) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، دار الرشيد،بغداد، 1981.

(116) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 283.

(117) انظر:

Lintvelt (Jepp): Essai de typologie narrative. Ed corti. Paris: 1981. p 123 .

118) Ibid : p 130.

(119) انظر:

Lukacs (Georges) : Franz Kafka et Thomas Mann, signification présente du réalisme critique, pp 86-168.

120) Ibid: p 130.

(121) انظر: فاطمة الزهراء أوزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 174.

122) Lukacs(Georges):Balzac et réalisme français. Ed. Maspero, Paris, 1969.

(123) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،ص.174

(124) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية،ترجمة نايف بلوز: دمشق،منشورات وزارة الثقافة، 1972، ط 2، ص 23.

125) Lucien (Goldman):Lucas georgy: in Encyclopédie universalis,p1980

126) Goldman (Lucien) :Le dieu caché, vol 10.p p 138-139.

127) Pouillon(Jean):Temps et roman, Ed Gallimard. Paris. 1946.

(128) سـعـيـد يقـطـين: تحـلـيـل الخطــاب الروائـي.. ص 284.

(129) انظر على سبيل المثال:

Booth (W): Distance et points de vue, in Poétique du récit. Ed. du Seuil Paris. 1977.

(130) انظر بهذا الصدد:

Lintvelt (Jepp) Essai de Typologie narrative: "Le point de vue". Ed José corti,Paris, 1981.

131) Todorov (Tzevetan):Littérature et signification .Ed Larousse. Paris pp 79-80.

وانظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: صص ,293-292

132) Genette(Gerard):Discours du récit in Figure III Ed.Seuil.Paris. 1972 P 71.72.

انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي صص 308-297

(133) سعـيـد يقطـين: تحـليل الخطــاب الروائـي،... ص 284.

(134) انظر: مجلّة: «آفاق»، (المغرب) العدد 10، يوليو 1982.

(135) يمكن أن نمثّل لبعض المحاولات النقدية المشرقية التي تناول فيها أصحابها مفهوم الرؤية للعالم بمعنى الموقف الفكري الذي يصدر عنه الكاتب في روايته، بكتاب: «في الثقافة المصرية». لمحمود أمين العالم، وعبدالعظيم أنيس،.. 65. حيث يقولان: «فكلّ قارئ لبيب يستطيع أن يستشف حدود مفهوم الكاتب ونظرته إلى مجتمعه وربّما نظرته إلى العالم خلال قصصه والأحاديث التي تجرى على لسان الأبطال كثيراً ما تكون أحاديثه ومساهماته».

وانظر كذلك:

- محي الدين صبحي: أزمة الواقعية في واقع الأدب العربي، مجلّة: «دراسات عربية»، العدد 3، السنة 14كانون الثاني – فبراير 1978.
- صبري حافظ:الرواية شكلاً أدبياً ومؤسسة اجتماعية/ العدد 4، مجلة «فصول»: أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر – 1983 ص ص 77-94.

136) Goldman (Lucien):Marxisme et sciences humaines .Ed Callimard Paris 1970, 57.

(137) سـعـيد يـقـطـين: تحـليـل الخـطـاب الـروائـي،... ص 284.

(138) لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي،... ص 10.

(139) محمد برادة: الرؤية للعام في ثلاثة نماذج روائية، مجلّة «الآداب»، العدد الثاني والثالث، فبراير – مارس 1982، السنة 28، ص 50.

(140) نفس المرجع: ص 50.

(141) نفس المرجع:ص 51.

(142) نفس المرجع: ص 51.

(143) نفس المرجع: ص 47.

(144) فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب،... 168.

(145) لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 12.

(146) نفس المرجع: ص 125.

(147) انظر على سبيل المثال:

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،...ص ص 308-310.

(148) عبدالله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية والسرد، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 216.

(149) انظر على سبيل المثال: عدّة مؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة عدّة مترجمين منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرباط، 1922.

(150) انظر بصدد هذا الموضوع الباحث في الفروق بين السرد القصصي في الثقافة العربية ونظيره في الثقافة الغربية/ الأوروبية بحث إبراهيم الخطيب:الكتابة بواسطة الغرب، مجلة «أقلام» العدد نوفمبر، 1978ص ص 90-91.

(151) فاطمة الزهراء أزوريل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 177.

(152) انظر:

- إبراهيم الخطيب، الرواية المغربية والتاريخ،مجلّة «أقلام»، العدد 4،يبراير 1979.
- رفقة السلام و القمر، ملاحظات في السرد الروائي، مجلة «آفاق»، السلسلة الجديدة العدد1، ص 77-78.

(153) محمد عزالدين التازي: السرد في روايات محمد زفراف، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985 ص9.

(154) إدريس الناقوري: الرواية المغربية مدخل إلى مشكلاتها الفنية والفكرية، ص.. 81.

(155) انظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، ط 1، ص 249-250.

(156) المرجع نفسه: ص 242، وانظر:فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، ص 181.

(157) المرجع نفسه: ص 181.

158) Genette (Gérard):Nouveau discours du récit.Ed.Seuil.Paris 1983.p10

(159) انظر على سبيل المثال:

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1989.
- محمد برّادة: الرؤية للعالم في ثلاث نماذج روائية، مجلة: «الآداب»، العدد الثاني والثالث، فبراير – مارس، 1982 السنة 28.
- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس، المغاربية للطباعة والنشر، 1999.
- محمد الخبو:الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صفاقس – جامعة صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، دار صامد للنشر، 2003.

(160) انظر:

- Todorov (Tzevetan)
- Les catégories du récit littéraire in» : Communications« , n*8.1966
- Grammaire du décameron Ed Mouton. Paris,1969
- Introduction à la littérature fantastique Ed le Seuil Paris 1970
- Théories du symbole. Ed. le Seuil Paris 1977.
- Poétique de la prose. Ed. Le Seuil. Paris 1978.
- Littérature et signification. Collection langue et langage. Larousse Paris 1978
- Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines Ed Mouton/ Editeur UNESCO. Paris 1978.
- Mikhail Bakhtine : Le principe dialogique Ed le Seuil. Paris 1981.
- Critique de la critique. Ed Le Seuil Paris 1984.

160) Barthes (Roland):

- Critique et vérité : Ed Seuil Paris 1966.
- S/Z. Ed Seuil. Paris 1970.
- L'analyse structurale du récit. In communications n* 8. 1966.
- Essais critiques IV, le bruissement de la langue. Ed Seuil. Paris 1984.

162) Genette (Gérard):

- Frontières du récit in Communication n*8 1966
- Figure II : Ed. Seuil. Paris 1969
- Figure III. Ed Seuil. Paris 1972
- Palimpsestes Ed. Seuil. Paris 1982
- Nouveau discours du récit, Ed Seuil. Paris 1983.
- Fiction et diction. Ed.Seuil Paris 1991.

(163) يمكن أن نمثّل للأعمال النقدية التي قام بها بعض نقاد الرواية في المغرب العربي بتعريبها لهؤلاء النقاد الفرنسيين بـ:

- بارت، رولان: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّادة، الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين 1985.
- تودوروف،تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر .1990
- تودوروف،تزفيتان: وآخرون:في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.

* * *

قصص قصيرة
للطفولة وجه أبيض

ليلى إبراهيم

كثيراً ما كانت تشدني الصباحات المغسولة بالنشاط، فاستشعر طعمها الذي له مذاق الشهد، استحث خطاي بكل عزيمة وإصرار، أمد يدي الصغيرة، أفرك بها عيني بقوة، ألحظ الشمس بلونها الأرجواني وهي تزيح اللثام عن الفجر، تغسلني أمطارها الشعاعية التي ترش بها وجه الأرض القمحي، كل شيء في صباحاتنا الطفولية مثير. اعتدت أن أحدّق في السماء، أفتش عن طيور «الحنادي» وهي تستنفر طاقاتها في هجرتها الصباحية. لهذه الطيور السوداء اللون قصص مثيرة تستهويني في كل اللحظات. أشعر أن ثمة رباطاً روحياً يصلني بها، أخبرني والدي - ذات مرة - أنها تسافر كل صباح إلى البحر لجلب رزقها، وتعود مع المغرب.

أهل قريتي يخافونها كثيراً، يقولون: إنها تنقضُّ على طعامهم لاسيما اللحوم والأسماك، فتخطفه من بين أيديهم يخافون على صغارهم، يضمونهم بقوة، يتمنون لو يخبئونهم في أحداقهم، يهجونها بالشعر تارة، وبالأهازيج تارة أخرى:

«حندية يا أم اللحم،!!».

قريتنا مليئة بها،. تطير بالقرب من رأسك، ثم لاتلبث أن تبدأ بالدوران والتحليق عالياً برغم حجمها الكبير، تصبح كنقطة سوداء في الفضاء العلوي.

ناولتني أمي قدراً بها سمكة ممددة في جوفها.

قالت لي: اذهبي بها إلى أختك، بين بيتها وبيتنا بضعة أمتار. أملت عليّ مجموعة من نصائحها المعتادة:

«أمسكي القدر جيداً، لا تضعيه فوق رأسك».

كنت مشدوهة لكلامها.

وتتابع «إياك أن تقتربي من مكان (الحنادي) لأنها تلتهم الأسماك بسرعة».

حدّقت بها، مطمطت شفتي، وعقدت حاجبي، لديّ فضول كبير لا أستطيع مقاومته إزاء معرفة الأشياء الممنوعة.

أمسكت بالقدر، وبدأت رحلتي، الكثير من الأشياء كانت تجذبني وأنا في طريقي، للطفولة براءتها ولعبها الجنوني، «أتان» صغيرة وضعتها أمها للتو؛ مازالت ملطخة بالدماء، أمها تلحسها بلسانها، كنت أقهقه بشدة، استوقفني المشهد الذي أمامي، ثم صخرة قريبة جلست عليها، تابعت الموقف بشغف كبير، بعد مشقة ومحاولات كادت تبوء بالفشل، استطاع الكائن الصغير أن يقف، ألصق فاه بثدي أمه، كالأطفال الصغار تماماً عندما يرضعون من أمهاتهم، استنهضت قواي، وتابعت سيري الحثيث، ألصقت القدر برأسي.

يداي الصغيرتان أشبه بمسمارين لولبيين، أوثقت القدر وشددته على رأسي إلى أسفل، كنت ألف وأدور، لم أسلك الطريق الذي طلبت أمي مني أن أسلكه، أناس كثيرون يمشون، خطواتهم متباعدة وسريعة، رجال ونساء وأطفال، وجهتهم صوب شمال القرية، حيث المزارع من الذرة والبطيخ والقطن. ركضت نحوهم، سألت أحدهم، لم يعرني أي اهتمام، غضبت منه، أخرجت له لساني، لم يعرني أي اهتمام، جثة كبيرة تتقدم نحوي، خلتها جملاً؛ أوجست منه خيفة، ربما يدوسني بقدميه الكبيرتين، تنحيت عنه جانباً.

رمقتهم بنظرة سريعة، طفل له عمر قريب من عمري، سألته عن هؤلاء البشر: إلى أين يذهبون وهم يحملون الفؤوس، ويقودون حميرهم؟ قال: «السيل،السيل قادم».

السيل، السيل. ردّدتها مراراً، للسيل معانٍ رائعة الجمال، عندما يأتي، تستحيل الأرض صفحة لامعة، مزينة بالسندس الأخضر، تحلق فوقه الحنادي فتعطيه منظراً بديعاً. الأطفال سيلعبون ويمرحون، وسيسبحون حتماً في الماء!.

قررت أن أقتفي أثرهم. شيء ما أسود اللون يخيم فوق رأسي. استشعرت ظله، لم أقو على رفع عيني لمعرفته خلته «القاع واطي»، أو ربما «الفغارة»، لكنهما لا يظهران إلا ليلاً. هذا ما يقوله الكبار، ونحن مازلنا ضحى، عصف بي خوف شديد، مازلت ممسكة بقوة بالقدر فوق رأسي، سألحق بهم، لكن السمكة، آمي لا

محالة ستغضب مني، ربما تصفعني صفعة قوية!.

الوقت ضحى المنزل غادرته صباحاً، أنّى لي التخلص من هذا القدر واللحاق بركب الصغار، لنلعب ونلهو ونسبح؟!.

أجري بسرعة، أصل إلى منزل أختي.

- أين كنت منذ الصباح الباكر؟!

سؤال عاصف، بادرتني به، تلعثمت قليلاً، حاولت الخروج من مأزق أسئلتها:

- السيل، أرأيت الناس ذاهبين نحو السيل؟!.

لقد أتى، وامتلأت به الأراضي الزراعية، و... و...، كانت في أشد حنقها وغضبها.

أنزلت القدر دون أن ألقي أي نظرة عليه، ناولته أياها ووليت هاربة، سمعتها تصرخ، صوتها يضجُّ برأسي، أدرت رأسي الصغير نحوها، مازالت صامدة في مكانها، لم تحرّك ساكناً.

- ما بها؟ ولِمَ هذه الصرخات المدوية؟!.

حلقت بها، كانت تمسك بالقدر مقلوبة، ولم يكن ثمة شيء في جوفها.

إضاءة:

«الحنادي: طائر الحدأة الذي كان منتشراً في قريتنا.

« القاع واطي»، «الغفارة»: شخصيتان خياليتان، اخترعهما الكبار لتخويف الأطفال حتى لا يغادروا منازلهم ليلاً.

* * *

كلام الدَّارمية الحَجونية[1]

من كتاب (بلاغات النساء) لابن طيفور

قال المقدمي أبو إسحاق: قال حج معاوية سنة من سنيه، فسأل عن امرأة يقال لها: الدارمية الحجونية كانت امرأة سوداء كثيرة اللحم فأخبر بسلامتها، فبعث إليها فجيء بها، فقال لها: كيف حالك يا ابنة حام[2]؟ قالت: بخير ولست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك، قال: صدقت. هل تعلمين لم بعثت إليك؟ قالت: لا يا سبحان الله وأنى لي بعلم ما لم أعلم! قال: بعثت إليك أن أسألك علام أحببت علياً - رضي الله عنه - وأبغضتيني؟ وعلام واليتيه وعاديتيني؟ قالت: أوتعفيني من ذلك؟ قال: لا أعفيك؛ ولذلك دعوتك، قالت: فأما إذا أبيت فإني أحببت علياً - رضي الله عنه - على عدله في الرعية، وقسمه بالسوية، وأبغضتك على قتالك من هو أولى بالأمر منك، وطلبك ما ليس لك، وواليت علياً - رضي الله عنه - على ما عقد له رسول الله ﷺ من الولاية، وحب المساكين، وإعظامه لأهل الدين، وعاديتك على سَفْكك الدماء، وشقِّك العصا، قال: صدقت. فلذلك انتفخ بطنك، وكبر ثديك، وعظمت عجيزتك؟ قالت: يا هذا بهند (أم معاوية) والله يضرب المثل لا أنا.

قال معاوية: يا هذه لا تغضبي، فإنا لم نقل إلاَّ خيراً إنه إن انتفخ بطن المرأة تم خلق ولدها، وإذا كبر ثديها حسن غذاء ولدها، وإذا عظمت عجيزتها رزن مجلسها.

فرجعت المرأة، فقال لها: هل رأيت علياً؟ قالت: أي والله لقد رأيته، قال: كيف رأيته؟ قالت: لم يفنخه الملك، ولم تصقله النعمة[3].

قال: فهل سمعت كلامه؟ قالت: نعم، قال: فكيف سمعته؟ قالت: كان والله كلامه يجلو القلوب من العمى كما يجلو الزيت صداء الطّست، قال: صدقت. هل لك من حاجة؟ قالت: وتفعل إذا سألت؟ قال: نعم، قالت: تعطيني مائة ناقة حمراء فيها فحلها[4] وراعيها، قال: تصنعين بها ماذا؟ قالت: أغذو بألبانها الصِّغار وأستحني[5] بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب، قال: فإن أنا أعطيتك هذا أحلّ منك محلَّ علي – رضي الله عنه –؟ قالت: يا سبحان الله أو دونه، أو دونه!

فقال معاوية:

إذا لـم أجـد مـنـكـم عـلـيـكـم
فـمـن ذا الـذي بـعـدي يـؤمـل بـالحِـلـمِ
خـذيـهـا هـنـيـئـاً واذكري فِـعـل ماجـدٍ
حـبـاك عـلـى حـربِ الـعـداوةِ بـالسِّـلـمِ

أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً، قالت: أي والله ولا برة[6] واحدة من مال المسلمين يعطني! ثم أمر لها بما سألت.

الهوامش

(1) لم أعثر على ترجمة لها خلاف ما ذكره ابن طيفور من أخبارها.

(2) هو: حام بن نوح – عليه السلام – أحد الذين ترجع إليهم السلائل البشرية، فيقال: أولاد حام أم أولاد سام، ويقال لمن لا يعرف له نسب أو من يراد غمطه في نسبه: يا ابن حام.

(3) المراد: أنه بقي على بساطة عيشته فلم تفعل فيه عيشة المترفين.

(4) ذكرها.

(5) أستعطف.

(6) فأرة.

* * *

كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي[1]

من كتاب (بلاغات النساء) لابن طيفور

أبو صالح زكريا بن أبي صالح البلدي قال: قال أبو محمد القشيري: كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل ولا يتكلم إلا بعد فهم، فبينا هو ذات يوم جالساً وعنده وجوه قريش[2] وأشراف العرب، إذ أقبلت امرأة أبي الأسود الدؤلي حتى حاذت معاوية[3] وقالت: السلام عليكم يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته، إن الله جعلك خليفة في البلاد، ورقيباً على العباد يستسقى بك المطر، ويستثبت بك الشجر، وتؤلف بك الأهواء[4]، ويأمن بك الخائف، ويردع بك الجانف[5]، فأنت الخليفة المصطفى[6]، والإمام المرتضى، فأسأل الله لك النعمة في غير تغيير، والعافية في غير تعذير[7]، لقد ألجأني[8] إليك يا أمير المؤمنين أمر ضاق عليّ فيه المنهج[9]، وتفاقم[10] عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلينصفني أمير المؤمنين من الخصم، فإني أعوذ بعقوته[11] من العار الوبيل[12]، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البعول الأجائر[13].

فقال لها معاوية: ومَنْ بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر[14]؟ قالت: فقالت: هو أبو الأسود الدؤلي، قال: فالتفت إليه، قال: يا أبا الأسود ما تقول هذه المرأة؟ قال: فقال أبو الأسود: هي

تقول من الحق بعضاً، ولن يستطيع أحد عليها نقضاً، أما ما ذكرت من طلاقها فهو حق، وأنا مخبر أمير المؤمنين عنه بالصدق، والله يا أمير المؤمنين ما طلقتها عن ريبة ظهرت، ولا لأي هفوة حضرت، ولكني كرهت شمائلها[15]، فقطعت عني حبائلها[16].

قال معاوية: وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين إنك مهيجها عليّ بجواب عتيد[17]، ولسان شديد.

فقال له معاوية: لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها عند مراجعتها.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنها كثيرة الصخب، دائمة الذّرب[18]، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مُسيئة إلى الجار، مظهرة للعار، إنْ رأت خيراً كتمته، وإن رأتْ شراً أذاعته، قال: فقالت: والله لولا مكان أمير المؤمنين، وحضور من حَضَره من المسلمين، لرددت عليك بوادر[19] كلامك، بنوافذ أقرع[20] كل سهامك، وإنْ كان لا يجمل[21] بالمرأة الحرة أن تشتم بعلاً، ولا أن تظهر لأحد جهلاً.

فقال معاوية: عزمت عليك[22] لما أجبته قال: فقالت: يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤلاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، وإنْ قال فشر قائل، وإنْ سكت فذو دغائل[23]، ليث حين يأمن، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذكر الجود انقمع[24]، لما يعرف من قصر رشائه[25]، ولؤم[26] آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً[27]، ولا يدرك ثأراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتي به هذه المرأة من السجع! قال: فقال أبو الأسود: أصلح الله أمير المؤمنين، إنها مطلقة ومن أكثر كلاماً من مطلقة!

فقال لها معاوية: إذا كان رواحاً[28] فتعالي أفصل بينك وبينه بالقضاء. قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود، قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود لا تعجل المرأة أن تنطق بحجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تقل.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعته قبل أن تضعه. قال: فقالت: صدق والله يا أمير

المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقلاً، ووضعه بشهوة، ووضعته كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه، قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

فقال أبو الأسود: إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها، قال: فقال معاوية: إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لعلك تغلبها، قال: فأنشأ أبو الأسود يقول:

مـرحـبـاً بـالـتـي تجـوزُ عـلـيـنـا
ثـم سـهـلاً بـالـحـامـل المحـمـول
أغـلـقـت بـابـهـا عـلـيّ وقـالـت
إن خـيـرَ الـنِّـسـاء ذاتُ الـبـعـول
شَـغَـلَـتْ نَـفْـسَـهَـا عـلـيّ فـراغـاً
هـل سَـمِـعـتُـم بـالـفَـارغ المـشـغـولِ

قال: فأجابته وهي تقول:

لـيـسَ مـن قـال بـالـصّـوابِ وبـالحـ
ـقِّ كمن جار عن منارِ السبيلِ[29]
كـانَ ثـديـي سـقـاءه حـين يُـضـحـي
ثـم حِـجـري فـنـاؤه بـالأصـيـلِ[30]
لستُ أبغي بواحدي يا ابنَ حربٍ
بـدلاً مـا عـلـمـتُـه والخـلـيـلِ[31]

قال: فأجابها معاوية:

لـيـس مـن غـذاه حـيـنـاً صـغـيـراً
وسـقـاهُ مـن ثـديـهِ بـخـذولِ[32]
هـي أولـى بـه وأقـربُ رحـمـاً
مِن أبيه بالوحي والتنزيل[33]
أُمٌّ مـا حـنـت عـلـيـه وقـامـت
هي أولى بحملِ هذا الضّئيلِ[34]

قال: فقضى لها[35] معاوية عليه، واحتملت ابنها وانصرفت.

* * *

الهوامش

(1) امـرأة أبـو الأسـود الـدؤلـي: أول مـن وضـع عـلـم الـنـحـو، كنيـتـها أم عـوف، ولد زوجـهـا فـي أيام النبوة، وحدث عن طائفة من الصحابة، وحدث عنه ابنه، وصـحب علياً رضـي الله عنه، وقاتل يوم الجمل معه، ثم وفد على معاوية بعد مقتله، فأدنى مـجلسـه وأعظم جائـزتـه. «سـير أعـلام الـنـبلاء» (86-81/4).

(2) وجوه: جمع وجه، كالوجهاء: جمع وجيه.

(3) أي صارت قريبة منه، والحاذ: الظهر.

(4) أي الأهواء المختلفة جمع هوى، وهو إرادة النفس.

(5) المائل الجائر.

(6) المختار.

(7) شكوى.

(8) اضطرني.

(9) الطريق الواضح.

(10) عظم أو لم يجر على استواء.

(11) أي التجأ بناحيته، والعقوة: ما حول الدار.

(12) الشديد.

(13) البعول: الأزواج، والأجائر: لعله جمع الجائر.

(14) أي المعلن في شنعة.

(15) طباعها.

(16) جمع حبل بمعنى التواصل.

(17) حاضر مهيأ.

(18) الصخب: شدة الصوت، والذرب: بذاءة اللسان.

(19) بادرة: وهي ما يبدر من الحدة والغضب في قول أو فعل.

(20) بنوافد: أي بـحـجـج نـافذة مـاضـيـة، وأقرع: أي اضرب.

(21) لا يحسن.

(22) أقسمت.

(23) جـمـع دغـل: وهـو دخـل [بـالـتـحـريـك] فـي الأمـر مفسد.

(24) انقهر وذل.

(25) حبله.

(26) اللؤم ضد الكرم.

(27) الذمار: ما تلزم حمايته.

(28) الرواح: العشى (بتشديد الياء) أو من الزوال إلى الليل.

(29) أي من محجة الطريق، والمراد طريق الحق.

(30) الأصيل: العشى.

(31) تـعـنـي (بـواحـدي) ابـنـهـا، و(ابـن حـرب) تـريـد مـعـاويـة، وحرب: جدّه، و(الخليل) الـواو للقسـم، والـخـلـيل: تـريد الـنـبـي ﷺ، فإن مـن أسـمـائـه الـخليل: أي خليل الله.

(32) أي بمخذول.

(33) رحـمـاً: أي قرابة، بـالـوحـي والـتـنزيل، أي بـحـكـم الـقرآن.

(34) بـأي هـي أمـه مـا حـنـت، و(ما) مـصـدريـة ظرفـيـة، والضئيل: الـصـغـير الدقيق.

(35) أي حكم لها.

* * *

الراوي

دورية تعنى بالسرديات العربية

المملكة العربية السعودية

وزارة الثقافة والإعلام

النادي الأدبي الثقافي بجدة

إدارة تحرير الراوي

حي الشاطئ - جدة

هاتف: 0966-2-6066122

فاكس: 6066695 - ص.ب 5919

البريد الإليكتروني

alrawi@adabijeddah.com

www.adabijeddah.com



المحتويات

مقاربات جماعة حوار: التباسات العلاقة بين الأنا والآخر

تخطو الراوي في هذا العدد خطوة أخرى من خلال تبنيها لأوراق جماعة حوار للموسمين الماضيين 2007/2206 – و2007/2008، ففي الموسم الثقافي 2006/2007 تمت مناقشة حضور المجتمع السعودي في الرواية العربية. أما في الموسم الثقافي 2007/2008 فقد انصرف الاهتمام لمعالجة موضوع الآخر في الرواية السعودية. وهي أوراق ناقشت قضايا مهمة تتقاطع فيها جوانب أدبية وإنسانية واجتماعية وفكرية.

وبمعنى آخر طرحت الجماعة العلاقة الملتبسة بين الأنا والآخر في الرواية من منظورات وزوايا مختلفة، قدمها قراء ونقاد خاضوا في الأعمال الروائية التي اهتمت بتمثلات الآخر في سياقاتها المختلفة.

رئيس التحرير

حسن النعمي

والراوي وهي تخطو هذه الخطوة، تثمن جهود جماعة حوار في هذا الصدد، وتسعى إلي تأكيد أهمية نقل نبض الملتقيات الأدبية والفكرية من إطارها الضيق إلى مدى أرحب وحضور دائم، تتجدد قيمتها بمطالعة القارئ المهتم بمثل هذه الموضوعات.

ولعله يجب التأكيد على أن هذه الأوراق تمثل أصحابها، وتكشف زوايا النظر المختلفة لهذا النوع من الأعمال الأدبية. وفي حوزة **الراوي** كافة المداخلات على هذه الأوراق، حيث يمكن نشرها مستقبلاً لمزيد من الثقافة والمحاورة.

* * *

محور جماعة حوار ..

حضور المجتمع السعودي في الرواية العربية

2007/2006

هذه مجموعة روايات كتبها بعض الروائيين العرب وفقاً لصدى تجاربهم الإنسانية والمعيشية أثناء تواجدهم في المجتمع السعودي والخليجي خلال سنوات الطفرة الاقتصادية .

ونظراً لتنوع تجاربهم شكلت هذه الروايات نقطة جذب للباحثين في شأن الخطاب من حيث أبعاده النفسية ودوافعه الإيديولوجية .

السؤال ، هل كل تجربة يتوجب كتابتها ؟ وهل تنفصل كتابتها عن إيديولوجية كاتبها ؟ وهل يصح أن تكون هذه الأعمال أعمالاً سردية تتبع رؤيتها من ثنايا التجربة ذاتها ، أم أنها بناء مؤدلج سلفاً ؟ في محور هذا العام سنحاول أن نقرأ ملامح حضور المجتمع المحلي في سياق هذه التجارب ، مؤكدين ضرورة أن الأعمال الأدبية ، تظل ملك القارئ ، ومؤكدين في الوقت نفسه ضرورة النظر في هذه الأعمال ضمن سياق تجربتها الإنسانية

«نجران تحت الصفر»(*) البنية السردية والتمحور حول الذات

أحمد سماحة

مجـرد مدخــل:

منـذ عشرة أعوام تقريباً حل الصديق الناقد والباحث معجب الزهراني ضيفاً على جمعية الثقافة والفنون بالدمام في محاضرة مازلت أذكر عنوانها جيداً (وطننا في نصوص بعض الروائيين العرب).

وطرح د. معجب سؤالاً في بداية محاضرته قال فيه:

*** لا أدري ما هي المشاعر التي يمكن أن تتولد في نفس الإنسان المنتمي إلى هذا الوطن وهو يقرأ أو يسمع كلاماً عن عرب النفط وصحراء النفط وثقافة الصحراء...؟**

ولا أدري ما هي المواقف التي يمكن أن يتخذها أحدنا أمام خطاب ينسب البداوة والتخلف والوحشية والبدائية إلى سكان هذا الفضاء الموسوم بالتصحر والجفاف في الطبيعة كما في الثقافة؟

(*) رواية «نجران تحت الصفر» ليحيى يخلف.

وأجاب الرجل على تساؤله قائلاً:

من جهتي لا أستبعد أن تتوزع المشاعر والمواقف في مثل هذه الحال في ثلاثة اتجاهات هنا فيما يلي:

الأول يدفع بالإنسان، المواطن إلى التعبير عن استيائه من هذه اللغة النمطية العدائية والتحقيرية من خلال الرفض والمجابهة وأكد على مشروعية هذا الموقف من منظور الغيرة الوطنية وإن كان هناك وجه خطر قد يدفع إلى الرد حسبما يمليه منطق ومنطوق هذه اللغة القبيحة بكل المعايير مما يقود إلى سجال هجائي.

أما الثاني فيغري بالانسحاب والتهرب لنفي تهمة الانتماء إلى النفط والصحراء بادعاء التحضر وله أيضاً مثالبه.

الاتجاه الثالث وهو الذي يعنيني كما عنى الصديق معجب ويتمثل كما يقول في الدفع بالإنسان إلى تحويل هذه اللغة (المنحرفة) إلى موضوع للتأمل والتفكير باحثاً عن تجلياتها في الخطاب وآليات اشتغالها وتوظيفها، وعن المرجعيات التي يمكن أن تثوي وراءها فتعين وتوجه دلالاتها في هذا المقام أو ذاك.

وهذا الموقف الذي يأخذه هذا الاتجاه هو في جوهره موقف معرفي نقدي يبيح ويتيح له تفكيك وفضح هذه اللغة والدخول من خلال هذه الممارسة إلى مقاربة قضية عامة لا تخص هذا الوطن وحده.

ورغم تبني الباحث لهذا الموقف إلى حد كبير إلا أنه لم ينج من الدخول في الاتجاهين واستند على عبارة لرولان بارت قالها في مستهل مقاربته لموضوع مشابه.

(إن كلامي قد يكون سيئاً أحياناً لكن الموضوع أسوأ منه بالتأكيد لأن الحياء المطلق غير مضمون دائماً خصوصاً حين يتورط الإنسان في الحوار مع خطاب يعتمد التزييف والتشويه والتحقير).

كان هذا منطلق المحاضرة وكان لي رأيي وخلافي واتفاقي فيما طرح في صلبها ولعل الاختلاف الأبرز تمثل في هذه الأسئلة.

كيف يمكن لنا أن نتعامل مع عمل تخييلي وإن استند إلى مرجعية واقعية على أنه واقع حقيقي ومحاكمته من هذا المنطلق؟ وهل نتعامل مع خطاب إبداعي كتعاملنا مع الخطاب الاستشراقي الذي اختزل الكائنات والبشر والثقافات في صور نمطية مقيتة؟

ألسنا هنا نفرط في التأويل وإضفاء مصداقية ما على هذا العمل؟

لا أخفي عليكم فأنا رغم تلك القناعات ظللت حائراً حيرة المنظرين والنقاد والباحثين

تجاه هذا الشكل الإبداعي المربك الذي يحمل مسمى (الرواية).

قضايا كثيرة فجرتها الرواية في العالم العربي والعالم الغربي ليس أولها (أولاد حارتنا) للراحل نجيب محفوظ ولا وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر ولا آخرها ايات شيطانية لرشدي وشفرة دافنشي (لدان براون).

ودعوني هنا ومن خلال هذا المدخل أن أجمل لبعض القضايا المثارة فيما يخصنا كمثقفين ونقاد وهي قضايا لن أتطرق إليها رغم أهميتها إلا فيما يخص قراءتنا: ومن هذه القضايا حرية الإبداع والنقد، الرواية والواقع، الرواية والتاريخ، جاذبية الحكاية القاسية والسجل الواسع للأصداء النفسية والاجتماعية والانثولوجية والجمالية التي يمكن أن تشكل عليها هذه الحكاية.

ومعذرة سأعود بكم ثانية عبر هذا المدخل إلى ما قاله د. معجب الزهراني وما يقوله محوركم الذي نقل إلي:

يقول معجب في محاضرته التي أشرت إليها أن من حقنا المعرفي ومن واجبنا الوطني أن نخضع الرواية للقراءة النقدية الجادة التي لا تصادر بقدر ما تحاول كشف الخلل في الرؤى والتصورات والمواقف والأحكام والتمثيلات التي تتخذ الفضاء والبشر في هذا البلد موضوعاً لها.

وهو هنا يعود إلى مقاربة الرواية والواقع ومدى المطابقة والمخالفة وهذا يقود بالضرورة إلى هامش الفعل النقدي لا متنه ويبعدنا عن الجمالي الذي هو أيضاً من صلب الفعل النقدي إذ إننا سنحاكم الحكاية مقارنة بالواقع، لا الواقع المتخيل متماهياً في الحكاية.

أما عن محوركم الذي لي شرف افتتاحه بقراءتي تلك بدا موضوعياً إلى حد وإن حاول تأطير القراءة في ملامح حضور المجتمع المحلي في الرواية العربية مقترباً أيضاً من مقاربة الواقع والرواية لا الواقع الروائي إلا أنه طرح أسئلة مشروعة حول تجربة الكتابة وإيديولوجية الكاتب وغيرها. وبالضرورة سننقاد شئنا أم لم نشأ إلى مقاربة الواقع وإن حاولنا جاهدين أن نضع ذلك في إطاره الإبداعي.

ما الرواية؟

لا أتوخى هنا القيام بدور المنظر والباحث وأجيب على ما أجابت عليه عشرات الكتب حول تعريف الرواية ونشأتها وتطورها وأساليبها السردية..

ولكننا نقف هنا على التعريف الذي

تقارب.. والمحور الذي نحن بصدده ولن أبحر كثيراً ولكن سأعتمد فقط على مرجع واحد أرى أنه من (وجهة نظري) الأفضل والأبرز في تناول الرواية الحديثة تاريخاً وإبداعاً وهو كتاب تاريخ الرواية الحديثة للباحث والناقد د.م. البيريس.

يقول البيريس: (إن الرواية تقوم بدور الكاهن المعرف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة الشرقية.. تقوم بهذه الأدوار في فن عالمي يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعاً[1]..

إن الرواية تقدم في آن واحد جاذبية الحكاية القاسية والسجل الواسع للأصداء النفسية والاجتماعية والأنثولوجي والجمالية التي تشتمل عليها الحكاية.

ويقول: إن تاريخ الرواية الحديثة هو تاريخ أطراح الحياء.. إن أعمق بواطن الكائن وأكثرها حركة وأشدها سرية.. هي الهاوية التي جرت نحوها الرواية منذ أواخر القرن التاسع عشر.. وتصبح هذه التجربة بدءاً من روسو إلى موريك وناتالي ساروت مروراً بدستوفيسكي وسواسا وشيئاً يشبه الدوار.. ومع ذلك فإن كشف الأسرار في الرواية – دوار الرواية هذا – لا يتم نحو طبيعة المشاعر والعواطف ولو كانت غامضة أو واضحة إنما تريده السادية الروائية على نحو غامض.. هو الولوج في قلب القلعة في (الضمير)[2] فالرواية إذن هي مرض الرواية، وهي أيضاً مرض الإنسان الذي لا يعنيه ضميره بل لا ينبغي أن نقدم له إغراء انتهاك ضمائر أخرى).

إلى هنا سأكتفي بهذا التعريف (ولكم الرجوع إلى الكتاب) فقد نقلت هنا ما يعنيني أو ما أردت أن أشير به ضمناً وهو أن كثيراً من المجتمعات وليس المجتمع المحلي فقط متورطة في مرض الرواية.. ومنذ دون كيشوت وحتى الآن.. ولعل قراءتي ستكشف عن بعض أوجه الشبه بين (نجران تحت الصفر) محور القراءة وبين العديد من الأعمال التي سبقتها وتناولت ما أحاول أن أطلق عليه رواية (الأرض) ولو مجازاً.

الواقعية القاسية.. الفضاء المأساوي:

منذ الغلاف الخارجي يتحدد المكان موصوفاً بقسوة ودلالات مباشرة (تحت الصفر) كاشفاً عن معالم الفضاء الروائي ومحدداً مرجعيته.. (نجران).. مكان يحيل لا إلى بقعة من الأرض ولكن إلى تاريخ طويل يبدأ من قبل الأخدود ولا ينتهي بانتهاء الحدث الروائي فضاء معلن دونما مواربة ودلالة تنفتح على مدلولات عدة أبرزها الظلم

والقتل والاضطهاد[3] العرقي والديني.. تلحق بهذه الدلالات دلالة أخرى أشد قسوة تلتقط مدلولها من الواقع المقارن وحركية الحياة والنمو والتحضر..

(تحت الصفر) هكذا يصفها الروائي.. أو هكذا يجمدها بين ضفتي روايته ويعزلها بعيداً عن التاريخ وعن العالم الذي يتحرك من حولها.

يمهدها لكي تكون مسرحاً يتلاءم ويتساوق مع الأحداث والعلاقات التي تنهض بعملية التمثيل الدرامي وإيديولوجية الثورة لتغدو المكان التراجيدي (بالمفهوم البارتي)[4] والشخصية الأكثر حضوراً وقسوة وعنفاً.. بؤسه يكشف بؤس الشخصيات وعنف الوقائع.

مكان يسقط (جماليات) باشلار فليس ثمة علاقات جيدة بين البشر وبين الموجودات، فقد رسم المكان وفق تقنية نزع الألفة حيث يقدم الروائي مكانه (مجازياً وواقعاً) من خلال عناصره التي لا يشترك في الاستفادة منها سواه[5].

جغرافية المكان ضيقة وفارغة ولكنها مليئة بالحدود ليضحى الجميع أسرى وليس ثمة علاقة بين شخصية وأخرى إلا داخل حد (المقهى – السجن – الساحة – الشارع.. إلخ) فقد المكان حياديته وفرض سلوكه الخاص وتلبس الشخصيات..

* حارة العبيد الحد الأكثر بروزاً والأكثر حضوراً وتساوقاً على الأحداث هي الحكايا والخوف والفقر والجوع والقهر والظلام والعبيد والمرض..

إنها بؤرة الحكي دونها لا أحداث ولا إيديولوجيا ولا صراع ولا ثورة فهي الطرف المقابل لمعادلة القوة والنفي والسطوة والقسوة.. وإن كان مذعناً.

* مقهى أبو رمش.. المكان التراجيدي الثاني بعد الساحة.. نادٍ للأجساد والأفكار الخاوية والمجهضة تتعرى فيها الشخصيات وتغيب عن واقعها، ثمة تجاور ولكن لا تداخل مكان ابتدعه الروائي (نقيضاً لوجوده الحقيقي الألفة والسمر) لتلاقي الشخصيات ونفيهم في آن.

مكان للهرب والانتظار.. مكان مأساة فهو محدود وضيق ليس بداخله مجال للحركة وإظهار البطولة.. الكلام هو الذي يملأ المكان، والقول ليس فعلاً بل ردة فعل والعلاقات بين الشخصيات تبدو جامدة بمحدودية المكان وانغلاقه.. ولم تنج علاقة من الكسر والشروخ والانهيار (الزيدي – بوشنان – ابن عناق).. إلخ. والعلاقة مع

الخارج كانت عبر الكلام (الأغاني – محمد عبده – طلال..).

* حي الزيود، قصر الأمير، المفوضية المتوكلية اليمنية.. معسكر الحرس الوطني.. أماكن مغلقة بانغلاق السلطة وسريتها.. لا أحد يقترب ولا أحد يعرف والتلصص يعني الزجر أو الضرب أو القتل..

* (الساحة) قلب فارغ فضاء للقتل والذبح والرجم وأسواق القرون الوسطى.

* (الشارع) فضاء للمراقبة وملعب السلطة تراقب وتتلصص وتقمع.

* نام نارشاش واقع سري خارج المكان والتاريخ مجهول بمجهولية شخوصه وسكانه.

* السجن.. مكان للظلام والنفي والإحالة إلى مشهد الحياة الأخرى.

تلك ملامح (نجران) فضاء الرواية ومسرح أحداثها.. قاسية وبلا قلب زوجة أب ظالمة وجود مخنوق واستحضار القوى البدائية لحياة تريد أن تثقب هذا الاختناق.. إن قيمتها تتحدد في هذا الصراع.. الذي قدمه الروائي لتزداد قوته التأثيرية إذا ما عرض لا بشكله الثقافي بل بشكله اللاجتماعي اللاواعي.

وحشية السلطة، جهلها، تناقضها، عنفوانها، سريتها، بدائية الحياة، قسوتها، هذا الفن الخالي من المواصفات لا أثر فيه لرقة والحوادث الإنسانية تصور بكل عري وتدرس كما هي دون أن تحول إلى حادث (شيق).

حتى الطبيعة لم تكن حانية فهي طبيعة سلبية – قاتمة – لطبيعة مؤلمة.. ذاك الصبر المذعن الوحيد القديم.

ظلام ذهني ونفسي يقتصر على الإيحاء بعالم القرون الوسطى.. دون تفاصيل ما وراء ذلك..

لم تكن تقاطعات المكان ناتج التأمل النظري بل كانت شكلاً من فن الصياغة التجريبية لعدد من العينات الموضوعية التي تأثرت بأشكال من روايات الواقعية الجديدة..

إن المثنوية السائدة في رواية نجران أقصد الثراء/ الفقر والتي ركز عليها الروائي تجسدها الصحراء فالصحراء هي التجسيد الأبرز والأشهر لفكرة المكان المقفر الفقير بالتنوع والموجودات والتفاصيل.

في حوار مع الروائي.. يحيى يخلف أجراه كرم نعم ونشر في موقع أزمان يقول يخلف:

هذه الرواية التي صدرت عام 1976م وكانت من أوائل الروايات تندرج تحت إطار

أدب الصحراء أو أدب الجزيرة.. وأنا أعتز وأفخر بهذه الرواية التي تمثل وصفاً لما جرى في مرحلة من المراحل.

والذي يجمد الزمن ويفقره أيضاً.. فنحن عبر أحداث الرواية نلمس أن هناك فراغاً في الزمن.. وبأكثر دقة نقول الزمن الساكن الثقيل.. وإذا كانت أحداث الرواية كما رصدنا اتخذت مدى زمنياً (45) يوماً إلا أننا لم نلمس تحرك هذا الزمن الذي ضاق بضيق المكان.. فالخارج محدود وغامض ولا يتعدى (صعدة) التي هرب إليها ابن أمينة ورأفت و(جدة) التي هرب إليها بوشنان والداخل مغلق لا أحد يأتي ولا أحد ينفذ إلى تفاصيله.. حتى الروائي لم يوصد إلا الخارجي..

إن إخضاع الشخصيات لفعل المكان كان بارزاً وإن كان يقتضي القيام بإخضاع معاكس يتم بموجبه إخضاع المكان لفعل الشخصيات فالإنسان هو الذي يمنح المكان قيمته وربما وجوده[6] وهذا ما لم نلمس في نجران فالمكان طغى وهيمن على الشخصيات بقسوته وعنفه فالسجن، والساحة والشارع.. أماكن للقتل والتعذيب والرصد والتعقيد وحارة العبيد مكان للنفي، والأماكن الأخرى سرية لم يكتشفها الراوي ولم يرصدها إلا من الخارج.

إن ضغط المكان بشروطه القمعية قمع العلاقات واختصرها إلى الصدفة (فكل الشخصيات تلتقي صدفة (رجوع إلى الرواية) واغتال الحميمية والألفة وأصبح المشهد هو الإطار الذي يجمع الشخصيات.. المشهد بقسوته وعنفه (قتل اليامي رجم زوجة كبير المطاوعة، السيول...) إلخ.، يد ابن أمينة المقطوعة.

ولنا هنا أن نطرح تساؤلاً: هل كانت أزمة الروائي الوجودية الناشئة عن وجوده في صحراء نجران هي ما فجرت تلك الرغبة العنيفة في رصد كل هذا العنف والقسوة ومحاولة الخروج والرحيل؟

* تلك أزمة وجودية..

أم أن سؤالاً وإيديولوجية الثورة فرضا الكشف عن قسوة السلطة وتحجرها..؟ وما المكان الإفضاء أو مسرح هيأه الروائي كما أسلفت ليقنعنا أن الثورة هي الخلاص وهي المنقذ للثورة التي لم تنكشف أفعالها ولم تتبد بمظاهرها إلا بالطائرات والمدافع والقنابل التي لم تفرق بين من ضدها ومن يناصرها ومن يعاديها؟ وما هي أهدافها وأبعادها وهل الجمهرة (الجمهورية) هي الحل؟

أسئلة لم تجب عليها الرواية ونحن

بدورنا لا نريد إجابة ما ولكنا وددنا فقط لو اكتمل المشهد..

الثورة فعل ناقص.. شعار تطرحه الرواية على لسان الراوي والشخصية الوحيدة التي كشف الروائي عن انحيازها البالغ للثورة (اليامي) افتتح المشهد الروائي وانغلق بوأدها دون أن نعرف لماذا؟

كل ما طرحه الراوي عن أفكار (اليامي) مجرد جمل اتسمت بالعمومية على لسان (بوشنان) الذي لا نعرف أيضاً مدى إيمانه بهذه المبادئ وهو مغيب دائماً.. إجابات ناقصة لا تقود إلى قول ناجع.

السرد – الموقع – الذات:

ليس لنا أن نختلف حول ما إذا كان التعبير إيديولوجياً أم لا.. فكل تعبير هو بهويته الاجتماعية والتاريخية، تعبير إيديولوجي(7) فأي إيديولوجيا مارسها التعبير/ الصياغة وأنتجها الراوي/ الكاتب في نجران تحت الصفر؟

إن الكاتب صاغ تعبيره من منطلق أفكار ما.. هي حصيلة علاقته بموضوع كلامه ومنطلق رؤيته أو حاجته أو تقديره لهذا الموضوع ومن ثم فهو أي الكاتب/ الراوي منحاز بهذا التعبير لما يراه أو يحسه أو يقدره. فهل لنا أن نتوقف عند السيري (نقصد السيرة الذاتية) لنكتشف أبعاد الروائي؟ إنني وقوفاً عند هذا الموقع لا أستطيع أن أتجاهل ما أعتبره من وجهة نظري (رواية الرواية) أو الفصل (25) الأخير والأهم في نجران تحت الصفر هنا اعترافات أو مقالة (يحيى يخلف) أو جزء من السيرة الذاتية التي تماهت وقائعها في السرد والتي جاءت في الطبعة التي أمامي (ط 4) تحت عنوان (شخصية ومؤلف).. لأنها تحدد موقع الراوي الكاتب وتكشف عن رؤيته وتطرح الأسئلة حول مصدر القول الروائي هل هو يحيى يخلف أم كمال الغزاوي الشخصية التي التبسها الراوي لينطق قولها ويحرك الأحداث وفق رؤيتها أم من؟

إن هذا الفصل ببنيته الفنية امتداد أو افتتاحية أو تأكيد للقول الفني: الجملة القصيرة بسيطرتها وعنف إيقاعها وحركيتها وجمالياتها.. والبناء الدرامي بأبعاده المكانية والزمانية والبناء السردي بعناصره.. إنها لعبة فنية لتأكيد الواقع الروائي وإن مارس الاستدعاء لشخصية غيبها جسدياً والتبسها إيديولوجياً لا ليعتذر لها ولكن ليقسو عليها ويؤكد من خلالها على مصداقية الطرح الروائي..

«لاحقاً وفي رواية نهر يستحم في

بحيرة يلعب يخلف نفس اللعبة حين يستدعي صورة الجندي الياباني (أونودو) إذ يقول:

(ما الذي جعله يخرج من القمقم فلقد حبسته بين دفتري دفتري الذي أكتب فيه ومنعت نفسي طوال شهرين كاملين من فتحه لكيلا يخرج من بين السطور ويهبط على الأرض.. (ص 8 من نهر يستحم).

ويخرج أنودو من دفتر المذكرات كما خرج كمال الغزاوي من دفتر الذاكرة وإذا كان الأول قد عاش حلم الراوي فالثاني عاش واقعه الروائي حتى الموت الجسدي لا الموت الإيديولوجي فأفكار الغزاوي تتلبس السرد وتطرح سؤالاً جاءت إجابته عبر هذا الفصل (شخصية ومؤلف) وعبر فصول نجران تحت الصفر تؤكد أن الذات.. هي في آن واحد ذوات تتشارك في البؤس وتتشابه في المعاناة وتتلاقى في الإيديولوجي.

فما الفرق بين يحيى يخلف وكمال الغزاوي ثقافياً وإيديولوجياً واجتماعياً الأول عاش ليكتب روايته بعد عشر سنوات تقريباً من لحظة لقائهما حاملاً فكر ومفهوم الثاني الذي قتل.. (ياللمفارقة قتلته الثورة التي ناصرها هل هو غباء المناضل الثوري أم جهله أم قدره المحتوم أم دون كيشوتيته التي تقاتل طواحين الهواء في صحراء الأفكار؟).

في شخصية ومؤلف يؤكد لنا يخلف أيضاً مقولة (كليف جيمس): إن معظم الروايات الأولى سير ذاتية مقنعة.. هذه السيرة الذاتية هي رواية مقنعة[8] كما يؤكد أيضاً على أن المرجعي يشكل حيز الواقع الوقائعي الحقيقي في حين يشكل الخيال حيز الرغبة الذي ينزع إلى جعل الواقع الروائي حقيقياً وتظهر الدراما في إقامة الصلة بين الحيز الخيالي المسكون بالرغبة وبين الحيز المرجعي الواقعي[9] في شخصية ومؤلف وقائع كثيرة وأسماء عديدة لأماكن وشخصيات ووقائع وردت في الرواية.

شوارع جدة، الفندق، النساء، صديق الروائي (الراوي) مشعان، شارع الزيود المفوضية المتوكلية، الساحة، المعارك، حارة العبيد، العسس.. إلخ. الزبال عباجة..

إن يحيى يخلف يقول لنا بكل وضوح إن شخصيات ووقائع (نجران تحت الصفر) ليس خيالاً ولا لعبة روائية فنية ولا صراعاً وهمياً بين السلطة بكل محمولاتها الدينية والسياسية والعسكرية والقمعية وبين الفقراء والمطحونين وأنصار التقدم..

إنها الحقيقة مجسدة ودور الراوي لم يتعد البناء الفني للأحداث (هنا مكمن الخطورة وعنف الإيديولوجيا) حين يطمس الواقع الخيالي ويطغى الإيديولوجي

بفجاحته.. دون مواربة أو فلسفة ليتلاشى الفني.. الرواية تنحو نحو الصحافة ونحو (الوثيقة) وتجعلنا نستدعي مقولة (كروجيه أيكور) كما أوردها في كتابه (على المكشوف ص 194.. إصدارات البان ميشيل).

(إنه لإفلاس راهن للرواية التي وسعت حقل عملها في أن تكون شهادة: فالقارئ لقلة (السمانيات اكتفى بالعصافير) وهو يميل إلى الوثيقة لعدم توفر ما هو أفضل منها).. إنها قيم الكاتب تقوم هنا على تقديم (حالة إنسانية).. (واقعة رأفت – واقعة ابن أمينة – واقعة قباحة الزبال..) فهو لم يعد يقوم بدور المحلل بل بدور (المقدم) يختار (المشهد) الذي (يستحوذ) على القارئ (ويخرجه) ويقدمه كالطعام في الصورة التي يتمنى القارئ رؤيتها(10) والقارئ هنا هو القارئ الضمني الذي تقدم له الحكاية فهو يتشابه مع الروائي في أفكاره وفي إيديولوجيته فهو ليس أي قارئ.

الهوامش

1) تاريخ الرواية الحديثة. د.م. البيريس، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت ط 2، 1982م، ص 6.
2) المصدر السابق، ص 7.
3) القرآن الكريم (سورة البروج).
4) نسبة إلى رولان بارت في توصيفه لمسرح الأحداث في مسرحية لراسين.
5) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر – صلاح صالح – دار شرقيات ص 62، ط 1.
6) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص 135، صلاح صالح، دار شرقيات، القاهرة، ط 1.
7) الراوي الموقع والشكل – يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1986، ص 24.
8) أورده أنطون شماس في مقدمة رواية (أربسك) عام 1988م.
9) فن الرواية العربية، د. يمنى العيد، دار الآداب بيروت 1998م، ص 94.
10) تاريخ الرواية الحديثة، د.م. البيريس، منشورات عويدات ترجمة جورج سالم، ط 2، 1982م، ص 319.

* * *

حضور المجتمع المحلي في الرواية العربية رواية «نجران تحت الصفر»

عبدالعزيز عاشور

عندما أبلغني د. حسن النعمي أن أكون أحد المشاركين في تقديم مداخلة حول رواية (نجران تحت الصفر) سألني ما إذا كنت أعرف الأستاذ أحمد سماحة، بالطبع، كانت إجابتي، الأستاذ أحمد سماحة واحد من القلائل الذين كتبوا حول الفنون التشكيلية وهو معروف لدى الأوساط الثقافية ومن الأهمية بمكان أن أسجل له ذلك بكل تقدير وامتنان هذه المرات التي أحتفظ ببعض منها، لقد كانت كتاباته في الفنون التشكيلية تتمتع بحس الناقد وأدواته، فأهلاً وسهلاً به بيننا فارساً هذه الليلة، وشكراً للنادي الذي جمعنا في أول جلسة افتتاحية لجماعة ملتقى حوار.

بداية نظن أن محور ملتقى جماعة حوار (حضور المجتمع المحلي في الرواية العربية) سيشغلنا هذا الموسم، بحساسيته المربكة والمعقدة، إنه اختيار

هام وذكي - قد يجلب لنا مزيداً من القلق والمماحكات وردود الفعل المتباينة والمتضاربة وربما الضجر.

شخصياً لا أخفيكم على الأقل ومن موقعي (كقارئ) فحسب كم أنا ممتناً لهذه المنصة التي تفتح النافذة على مثل هذه الآفاق ضلت إلى وقت قريب - تابو - لا يمكن الاقتراب منه أو ملامسته - مجرد التفكير في الاقتراب منه كان محظوراً وإذا جاء كان على حذر، ولازال تناول مواضيع كهذه حتى اللحظة محدوداً للغاية في أوساط الثقافة المحلية.

سأبدأ ورقتي من النقطة التي افتتح بها الأستاذ أحمد سماحة ورقته التي استدرك فيها مراراً بحساسيته البليغة منافذ متعددة ظل بعضها مغلقاً وبعضها الآخر متماهياً مع ما تطلبه مماحكات عمليات نقد الرواية، وبدوري سأركز تحديداً على ما قاله الناقد معجب الزهراني قبل عشرة أعوام تقريباً.

إذا وضعنا هذا التاريخ أي قبل عشر سنوات في حساب بسيط سنكشف أن ورقة الناقد معجب الزهراني قرأت عند بداية أزمة الخليج الأخيرة، هذه الأزمة التي تسارعت فيها ولازالت بعض الأحداث والتحولات في المنطقة.

وهي ذاتها أعني تسارع الأحداث كشفت الإرباك الذي تعيشه الثقافة والمثقفون في المنطقة برمتها، ما استدعى بعضاً منهم إلى الانشغال بالعديد من القضايا أهمها تلك التي تعني بتحولات المجتمع.

أظن أن هذا المحور والرواية التي نحن بصددها تحمل في طياتها جزءاً من هذه الانشغالات، وأريد أنني لم أقرأ محاضرة الناقد معجب الزهراني التي ألقاها آنذاك كاملة، غير أني متأكد من أن ظروفها ومعطياتها كانت مشوبة بالإرباك والحذر.

عندما قرأت الرواية في المرة الأولى بدت مشاعري متضاربة وزاد من حد التضارب إلى القارئ الذي سأطرح ورقة حولها لا يتعلق مضمونها بأدوات الناقد المتخصص، ينبغي القول إن الرواية تصيب المرء بكثير من القلق، خاصة فيما يتعلق بالأيديولوجيا التي تبنتها الرواية وفضلاً عن ذلك فإن الحقائق التي سردها الراوي بنفس سريع يضمر ما بين سطورها عوامل بعضها مربك مثل علاقة الديني بالسياسي وعلاقة المجتمع بهما، وهو الوتر الذي عزف عليه الراوي غير مرة.

لابد من الاعتراف أني كنت محظوظاً عندما سلمني د. حسن النعمي ورقة الأستاذ أحمد سماحة القارئ الرئيسي للرواية، والتي

سهلت على شخصي أن أختار ما يمكن أن يقال في منعطفات كهذه لا تخلو من المماحكات غير البريئة، في الوقت الذي كان يتملكني حماساً للاستفادة من بعض المراجع التي تسمح لي باكتشاف حساسية الرواية، غير أني تراجعت، واخترت أن أبدأ من آخر نقطة تبنتها ورقة الناقد معجب الزهراني، التي تمثل ما اعتبره الدفع الإنساني إلى تحويل هذه اللغة المنحرفة بحسب قوله إلى موضوع للتأمل – باحثاً – عن تجلياتها في الخطاب وآليات انشقاقها وتوظيفها وعن المرجعيات التي يمكن أن تعين وتوجه، معتبراً أن هذا الموقف هو موقف معرفي نقدي يبيح تفكيك وفضح اللغة والدخول من خلال هذه الممارسة إلى مقاربة قضية عامة – لا تخص هذا الوطن وحده.

وإذا كان هذا الموقف يصل بنا إلى مكتسبات معرفية عالية القيمة فقد يستوجب الأمر أن تعمل هذه المنصة بجد إلى الوصول إلى تبني دراسات عميقة وشفافة، تصل بنا إلى نتائج هامة وجديرة يمكن الاستفادة منها في مختلف مجالاتنا الثقافية والإنسانية، وهذا الموقف تحديداً كما فهمت اختلف معه الأستاذ أحمد سماحة عندما استند على مقولة رولان بارت التي يقول فيها إن الحياء المطلق غير مضمون دائماً خصوصاً عندما يتورط الإنسان في الحوار مع خطاب يعتمد التزييف والتشويه والتحقير.

بغض النظر عما إذا كان بعضنا يتفق أو العكس مع هذه المواقف، غير أني اخترت أن تمضي هذه الحوارات وغيرها مما هو قادم في هذا المحور ومع روايات أخرى إلى أوسع نقطة تفض عنق الزجاجة، وهذا ليس من أجل تعرية المجتمع المحلي أو من أجل النيل من الراوي بغير وعي، أو الانسياق إلى مناطق وعرة وعظيمة، بقدر ما تكشف تلك الحوارات عن مكتسبات نحن في حاجة ملحة إليها، بل وتفرضها سلوك المرحلة الراهنة.

أعود للرواية، تحديداً فيما سجلته من أحداث تبدو حقيقية وربما بعضها مبالغ فيه إلى درجة مفرطة، وأجد نفسي متسائلاً ما إذا كان على قارئ مثلي أن يستسلم لهذه الحقائق على أنها واقع المجتمع الذي وقعت فيه تلك الأحداث ومن ثم ينبغي التسليم بها على أنها تمثل وعيه المتردي إزاء الظروف التي تتكالب عليه، مع أن المجتمع هو المتضرر الوحيد من تلك المآسي التي لا ذنب له فيها.

لا أخفيكم أن هذه المواقف ظلت تلاحقني حتى اللحظة، ولا أعرف بصدق كيف يمكن معالجة مثل هذه الأمور، ذلك أنه غالباً ما تصيبنا الحقائق أية حقائق بصدمة الاستسلام ومن ثم لا يمكننا وفق ردة الفعل

الأولى إلا أن نلوكها مثل الضحايا من دون أدنى تفكير بكل الظروف والأحوال التي أدت إلى حدوثها أصلاً.

ينبغي القول إن أي مجتمع لا يخلو من قضايا ساخنة وقاسية وشائكة – يفترض أن له ضلعاً في حدوثها بشكل ما، إما نتيجة لقلة الوعي أو لإساءة منهج التفكير في حلولها وبالتالي فإن هذا يكشف أن هناك خللاً وأنات تسببت في إيذائه وفضلاً عن ذلك فقد يستفاد منها كما في واقع أحداث الرواية التي بيننا.

لعلي أجزم أن ليس هناك مجتمع يخلو من ذلك، غير أني على جانب آخر أؤمن أن المكاسب الحقيقية ليست في ردود الفعل السريعة والغاضبة التي تذهب إلى مناطق الدفاع من دون أن تعدل كفة الميزان، أو الوجه الآخر للعملة.

لهذا تبدو مثل تلك القضايا حساسة ومربكة في مناقشتها ذلك أنها شئنا أم أبينا ستذهب بنا إلى مناطق وعرة ومضطربة وبالتالي فإن متطلبات التعامل معها شاق ويشوبه حذر، خاصة ما إذا دفعت بنا إلى مناقشة الإيديولوجيا وأركز مرة أخرى على الإيديولوجيا تلك التي تمنح الراوي حق تمرير أو توجيه القارئ أفكاره على مجتمع يؤثر الحديث عنها.

على أية حال هذا ما لدي كقارئ راجياً ألا يصاحبنا هذا القلق إلى درجة الضجر.

* * *

مداخلة مع ورقة (البنية السردية والتمحور حول الذات)

أحمد علي الشدوي

أود في البداية أن أسجل شكري وامتناني للأستاذ الفاضل أحمد سماحة على ورقته القيمة كما أسجل اتفاقي مع الأمور التي أثارتها الورقة، فقد اتسمت بالحرفية العالية مما أقنعنا بأن الأستاذ سماحة يمتلك الأدوات والتقنيات الفنية وأرحب به مجدداً في جماعة حوار.

ويمكنني تقسيم الورقة لثلاثة أجزاء:

الجزء الأول من ص 1 إلى ص 4 عبارة عن مقدمة ذات استدلالات ذكية على الرواية.

الجزء الثاني من ص 4 إلى ص 8 عبارة عن نقد فني للعمل الروائي أو الحدوتة.

الجزء الثالث من ص 8 إلى ص 10 عبارة عن خاتمة عامة.

وبما أن **محورنا يعنى بحضور المجتمع المحلي في الرواية العربية**، فأود أن أسجل مفهومي لذلك باستدلالين هامين: الأول: أن المحور محايد لا يضع أفكاراً مسبقة عن هذا الحضور في الرواية العربية، فهو لا ينظر إلى أن لغة الروايات لغة منحرفة حتى لو كانت كذلك، إلا بعد الدراسة حالة بحالة. والثاني: أن المحور غير معني مباشرة بالنقد السردي من حيث فنيات العمل السردي وتركيبته، إلا من حيث ما يتداخل مع هذا الحضور للمجتمع المحلي وعند الضرورة.

وكلما كتب في مقدمة الورقة جميل ورائع لكننا في جماعة حوار سبق لنا مناقشته باستفاضة ولا جديد فيه، ومع ذلك فالتأكيد عليه ليس عيباً في الورقة.

في المقطع الأخير من الصفحة الرابعة يقول الأستاذ أحمد سماحة (من الغلاف الخارجي يتحدد المكان موصوفاً بقسوة ودلالات مباشرة كاشفاً عن معالم الفضاء الروائي ومحدداً مرجعيته) وأنا أضيف قائمة بالأحكام المسبقة من الغلاف إلى سوق من أسواق القرون الوسطى إلى تحريف مطاوعة لـ (مطوعون) إلى تسمية الأشخاص بقبائلهم دون أسماء، اليامي، الغامدي، السديري، القصيمي، الزيدي... إلخ. ويرى هايدغر في كتابه أصل العمل الفني: أن علينا أن نجتهد بفعالية للتغلب على أحكامنا المسبقة، إذا أردنا أن نقترب بنزاهة من معنى الكينونة.

في الصفحة الخامسة يقول الناقد عن كتابة العنوان (يمهدها لكي تكون مسرحاً يتلاءم ويتساوق مع الأحداث التي تنهض بعملية التمثيل الدرامي وإيديولوجية الثورة) ويمكنني الإضافة أن من أخطاء الماركسيين أنهم يجهدون أنفسهم لرؤية التطابق بين النظرية في عموميتها والتركيب الاجتماعي الاقتصادي لبلدانهم مع بلدان المجتمعات الأخرى، وابتعادهم عن منظور الاختلاف والخصوصية. أوردت ذلك لسببين: الأول: أننا الآن ننظر لنقد المضمون باعتبار المحور متجه لمضمون العمل وعلاقته بالحركة الاجتماعية من حيث سريانه في النسيج الداخلي للعمل. والثاني: إنني أتبنى تعريف جوناثان سويفت للرؤية بأنها (**فن إبصار الأشياء المخفية**). ولهذا نتفق بأن المكان فقد حياديته، وفرص سلوكه الخاص وتلبس الشخصيات، لكني أضيف ليس المكان وحده الذي فقد حياديته، بل المكان، والزمان، والشخصيات، والسيكولوجية العامة. لأسباب من داخل العمل نجران تحت الصفر، فقد حدث إسراف في تقدير الدور المركزي للوعي، وإسراف في تقدير النماذج

الاجتماعية، حتى جعل الكاتب نفسه المسؤول عن هذا الدور المركزي للوعي والثقافة في المجتمع المحلي في نجران. ومن المعروف أن هناك تطابقاً بين الثقافة بوصفها إبداعاً إنسانياً وبين الشخصية كموضوع للثقافة، مما افتقده العمل في سمية، واليامي، وأبوشنان، خصوصاً. فشخصية المجتمع عبارة عن تعبير شامل عن ثقافته بكل ما تشتمل عليه من مقومات. وفي هذا الإطار تقوم الصلة بين الثقافة والشخصية، وذلك عندما نتناول الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي. وفي رواية نجران تحت الصفر ظلت الغالبية العظمى من المجتمع بعيدة عن العمل المصمم والاكتفاء بما هو في المتناول، وحتى في الصفحتين الأخيرتين كانت دفعاً فجاً من الكاتب جهة أبو شنان.

يقول الأستاذ سماحة في الصفحة الخامسة أيضاً في مقهى أبو رماش (مكان ابتدعه الروائي نقيضاً لوجوده الحقيقي من الألفة والسمر لتلاقي الشخصيات ونفيهم في آن) وأنا أضيف أن السبب يكمن في أسر المؤلف لشخصياته، فلم يكن همه في شخصيات عمله بل كان همه في إيصال وجهة نظره، مما أعطى للأماكن غير مدلولاتها.

يقول الأستاذ سماحة في صفحة 6 تلك ملامح نجران (طبعاً كما وردت في العمل) قاسية بلا قلب.. واستحضار القوى البدائية لحياة تريد أن تثقب هذا الاختناق... إلى أن يقول لم تكن تقاطعات المكان ناتج التأمل النظري بل كانت شكلاً من فن الصياغة التجريدية لعدد من التعيينات الموضوعية التي تأثرت بأشكال من روايات الواقعية الجديدة. وهو في هذا يريد أن يجد مدخلاً للتعاون ولو قليلاً مع العمل، غير أن الرؤية تقول إن الكاتب حاول نقل نظريتين متضادتين لما يعتقد أنه موروث. نظرة السلطة ورأس المال، ونظرة المجتمع الفقير المضطهد. غير أن هذا التضاد فرض تلقائياً إلغاء الموروثين، نفى موروث السلطة ورأس المال لما أدخلهما في النفاق من خلال المرتزقة والمستر وريتا والويسكي... إلخ. وفي المقابل هو الوصي على موروث الفقراء والمضطهدين ولذا أعطاهم موروثاً لديه، قام الكاتب بخلق ضرب من ضروب التواطؤ بين شكل أجنبي ومحتوى محلي. وبما أن التراث العربي الثقافي والأدبي والفني والديني غير حاضر في أي لغة من اللغات الحية الأخرى فإن المجتمع المحلي في نجران داخل هذه الرواية لم يكن موجوداً أصلاً، بل كان يحيى يخلف هو الموجود الوحيد متعاوناً مع ثقافته أو ثقافة كمال الغزاوي.

يقول الأستاذ سماحة في المقطع الثالث ص 7 إن ضغط المكان بشروطه القمعية قمع العلاقات واختصرها إلى الصدفة.... واغتال الحميمية والألفة بالمعنى الذي فسره المقطع السابق من الورقة بإخضاع الشخصيات لفعل المكان، وأضيف أن العلاقات العميقة بين الأشكال التراجيدية التي يمكن من خلالها إدراكها والإفصاح عنها وإعادة تشكيلها لم يلتقطها وعي الرواية الذي ظل خارجياً ومقلداً. وكما قررت سابقاً من أن الكاتب أخذ الدور المركزي لوعي مجتمع الرواية فقد خلط بين إنتاج الثقافة والانتفاع بها، فإن إنتاج الثقافة لا يعني امتلاكها الفوري من قبل الناس والعمل بها معرفة وممارسة حيث هناك مسافة بين الإنتاج والانتفاع. وفي غمرة اهتمامه بآرائه الخاصة لم يستطع أن يبين لنا أي نوع يمكن الاعتماد عليه وتحليله من التفاعل الاجتماعي داخل مجتمع نجران، واكتفى بالتفاعل الشخصي بين كل اثنين معاً والذي رآه الأستاذ سماحة بلقاءات الصدفة، بينما كان هناك خلطاً لدى الكاتب بين مفهوم مصطلحي التفاعلين الشخصي والاجتماعي، وهذا ما يبينه علماء سيكولوجية العلاقات الاجتماعية، مما يؤكد ما ذهبنا إليه من أنه الحاضر الوحيد الذي أسر شخوصه باتصاله الشخصي (مجازاً بالطبع). كما أن الخبرات الجماعية السابقة وقعت في أسر الكاتب أكثر مما وقعت في أسر المكان، فلا ديناميات داخلية للجماعة، ولا سمات شخصية ذات دلالة واضحة في عمل البيئة الاجتماعية وهي من أهم خصائص ديناميات الجماعة كما عبر عنها كيرت ليفن.

وأخيراً فإني لا أريد أن أصل إلى نفي الفنية عن العمل الذي بين أيدينا من حيث حضور المجتمع رغم أنه من البداية حتى السيرة الذاتية يهتم بالمكان عند أحسن الظنون ولا يهتم بالزمان. يقول كانط (**إن الزمان هو الحس باعتباره صورة الحس الداخلي لما يتمثله الإنسان أما المكان فهو صورة الحس الخارجي**). ولو أخذنا أفضل ما يمكن من توصيف عند هايدغر من الناحية الفنية أيضاً، فإننا سننظر إليه نصف عمل فني باعتباره أداة من الأدوات الفنية.

* * *

«براري الحمى» لإبراهيم نصر الله: المكان المريض (*)

كامل فرحان صالح

هـــل يمكن اعتبار «براري الحمى لإبراهيم نصر الله رواية؟

هل تصلح «براري الحمى» لمقاربة الواقع المتكئة عليه؟

هل ثمة إمكانية للقول إن «براري الحمى» تستشف من الشعر أكثر من السرد؟

رواية أو هلوسة لغوية تتراكم فيها الكلمات والمشاهد وشخصيات تعبر دون أن يفهم وظيفتها؟

تطل شخصية وأخرى كظلال مبتورة ترمي كلمات قليلة ثم تغيب لتبقى في الواجهة شخصية الراوي الوحيدة، فتتحاور مع نفسها، تختلف، ثم تبحث عن «جثتها» الحاضرة الغائبة.

أسئلة كثيرة تطرح نفسها بعد طوي الورقة الأخيرة

(*) الرواية صدرت سنة 1985 عن دار الشروق وأعيد نشرها في ثلاث طبعات عربية فيما صدرت حديثاً بترجمة دانماركية عن دار أندرسكوفن ترجمتها ماريان مادلونغ، وكانت صدرت بترجمة إنكليزية عن دار انترلينك في نيويورك وترجمة إيطالية أصدرتها دار إيليسو.

من الرواية، حيث يجد القارئ أنه خرج من بؤر التأويلات والإشارات والتكرار والأماكن الطوطمية والرؤى المشبعة بشعرية مكثفة دون أن يتمتع بالخروج من دوائر سعي الراوي لرسمها ثم تركها دون أن يقفلها.

المكان/ الزمان... الرمل:

تدور أحداث «براري الحمى» في الصحراء، تحديداً في القنفذة في سبت شمران، وحيث «الجهات كلها تدل إلى ثُريبان» ص 139، في «ظل المكان المقيد» 136. و«السيول تداهم الكائنات وسفوح الجبال» 131. فيما البيوت نوافذها عالية دائماً «كنوافذ السجن» 138، و«البر الواسع الضيق المتخم بالنفط والسل» 131. فلا «مكان هنا لغير الحمى» 139. والبحر بعيد 10. فالقنفذة وحدها كانت بجبالها الجرداء، وجلدها الحجري المتشقق تستلقي جثة متفسخة، أغارت عليها الذئاب والثعالب والضباع ونهشتها الأفاعي والليالي القاسية (13). هي القنفذة إذن. مدينة بلا بحر والماء ملؤها/ مدينة بلا أرض. والرمل يغطي كل كائناتها (49).

أما سبت شمران فحجرتها موزعة بين تلّين من الصخور السوداء... موزعة في حجارة تلمع كالسكاكين، تخترق العصافير وزرقة السماء وقرص الشمس الباحث عن الظل بين البيوت. سبت شمران الحزن والدم.. والموت. وكلما مر بها غريب خيّل إليه أن حرباً وقعت، حصدت الحركة وتركت الحجارة، هي حرب غير معلنة بين دبيب الحياة وهدأة الجثث (19). قرية لا تشبه القرى، غرفها صغيرة بسقوف من عيدان الذرة، أبواب بلا أقفال، ولياليها طويلة بلا ضوء.

وفيما مقبرة ثُريبان صغيرة فإن مقبرة سبت شمران أكبر، والمهبط الأفضل لرفوف الغربان، مقبرة تبدو كمدينة كبيرة ابتلعت عشرات القرى (15). لكن اللافت أن القبور بلا أسماء، بلا شواهد، قرى واسعة بلا شواهد (15).

ثُريبان تبدو من بعيد مقسمة بين بياض غرفها، وحلكة أسوارها الحجرية العالية، وأبراجها التي تنتصب كأن الحرب مازالت قائمة بين القبائل، فيها ساحة وحيدة تهب من بين ثناياها رائحة روث المواشي، فيما مقاعد مدرستها الوحيدة بطانيات، أما الألواح الخشبية فغير موجودة بعد (79).

يمكن للقارئ أن يستشف زمان الرواية ببدايات الثمانينيات الميلادية، وذلك إثر ورود سطر عن خبر في جريدة يشير فيها الأستاذ محمد إلى الغزو الإسرائيلي

لجنوب لبنان (58)، والمعروف أن ذلك حدث في يونيو من عام 1982م، كذلك من خلال ذكر شق الطريق إلى المنطقة من خلال الشركة الإيطالية (ص 103، 110، 111).

المكان / الإنسان. . . الحمى:

إنها رواية مكان يجثم على الزمن والأحداث والشخصيات، فتتبعثر الحكاية، لينتقل أولها إلى منتصفها، وآخرها يحل بداية... وهكذا، تنتقل الدوائر قصصاً صغيرة سريعة، يجمعها بطل بنفس منشطرة وبظل ضائع وهلوسات لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد.

المكان يسيطر على أشخاص غائبين في الحمى، فالشخصيات بين «طعنة الحمى وهوة الهذيان»، وكما جاء في صفحة 49: «نحن هنا غير موجودين»، وفي صفحة 137: كلنا جنس واحد في هذه الصحراء.. تختفي الأنوثة والرجولة.

إنها رواية مكان، رواية تتبخر فيها الحالة الإنسانية في مساراتها العادية؛ فلا طموح ولا تطور ولا أحلام سوية، المكان هو الحاضر بثقله كله، فارضاً قرار الموت والغياب على الإنسان والنبات والحيوان والأشياء؛ فالإنسان يقبع في إطارات ضيقة لا يقدر سوى على إبراز غرائز بدائية تنتفي فيها السلوكيات الحضارية، وهذا ما يظهر اشتعال غريزة الاعتداء الجسدي والروحي واللفظي، فيما النبات لا يجد نافذة للعيش في الرمل، وما هذا العجز عن الحياة سوى حالة يتماهى فيها كل شيء؛ فـ «كأن البحر هنا، ولا يوجد ماء.... كأن الرمل هنا ولا توجد أرض» 53.

ويعبر البطل عن ذلك بقوله: يلزمنا روح طليقة، يلزمنا أن نكون موجودين فعلاً في الأماكن التي نسكنها، ونحن غير موجودين، في أماكن ليست موجودة على الإطلاق (49). أما الأشياء فتغوص وتتهاوى وتتحول إلى كثبان رمل.

علمياً عندما يدخل الجسد في الحرارة المرتفعة نتيجة مرض ما يفقد المصاب السيطرة على كلماته إلى حد ما، فتخرج متشظية مكسورة، ولا ترابط فيما بينها، فتجتمع عند حدود الخوف من الموت، وبالإحساس العابر أو الراسخ أن هذا الجسد لم يعد يمتلك القدرة على العودة إلى العافية والصحة.

هل هذا يعني أن شخصية الرواية المنشطرة إلى اثنين، مصابة بالحمى؟ أم أن المكان هو المصاب بذلك؟

المكان القنفذة... طعنة كفيلة بأن

تشطر الإنسان شطرين (60)، والأستاذ محمد القادم للتعليم في هذه الصحراء يصبح تلميذاً يبحث عن «أناة» التي خرجت منه بعد أن طرق خمسة أشخاص بابه طالبين منه التبرع لدفنه لأنه «مات» بعد الغروب تماماً، ومذاك يتغير الضمير المتكلم «أنا» إلى المخاطب «أنت» ويصبح أحياناً «هو»، لاسيما عندما يقطع الرواية في صفحة 33 بعبارة «مشهد» وفي صفحة 35 بعبارة «ستارة»، فيلاحظ أن صيغة الضمير تتحول إلى «هو» و«أنت» و«أنا»، والضمائر الثلاثة تعود إلى شخص واحد. وهذا الأسلوب قلما استخدم في الأدب العربي والعالمي.

الأستاذ محمد طويل بعض الشيء، شعره خروبي أجعد، عيناه بنيتان، بشرته حنطية، ويبدو حزيناً بعض الشيء (87)، يعيش في «غرفة» مفتوحة على الصحراء، تضم سريرين وفراش وطنجرة وبعض الصحون، وعشرين علبة سردين، وعشر علب فاصوليا، وخمس علب فول ومثلها علب حمص، وفي زوايا الغرفة تكدست أكياس الذرة، أرضها رمل، وبابها حديدي وتعشش فيها الخفافيش. وعاش قبل قدومه إلى ثُريبان بطالة ثم اشتغل بالبناء قبل أن يصبح أستاذاً لمادة اللغة العربية.

يمتلك دجاجتين بيضاء وسوداء أو سمراء، وديكاً نادراً ما يصيح (8)، وبعد الصفحة 37 حيث امتدت قصيدة على مدى صفحتين، تغير الحال، حيث «دقائق مبعثرة فقط، ثم أرعد الجمر في عظامك، ولم تعد تعي شيئاً» (37).

الأستاذ محمد حالة يأس مطلقة، «فلم يعد الظل يسكن هذا الدم الحار» (48). ولا الشجر يظلله (48)، وعندما يتحسس رأسه حتى يتأكد أنه مازال موجوداً، لا يجد طريقه ليتحسس بها يديه، ليوقن أنه قد تحسس رأسه فعلاً (38). أما جسده فيعلو كشاهد قبر تغير عليه الريح فيلوذ بالجثث. وكان بوده أن يرى الأرض، الأرض خضراء، وفيها عصافير وأشجار، غزلان وأرانب برية مراوغة. وبوده أن يقرأ صحيفة في يوم صدورها. سلوته تذكر الثلج الذي كان يفترشه في سيارة الجيب، يشحن من جدة حتى القنفذة ليباع بالكيلو.

وبعد أن سعى بشكل مرضي، حيث يبدو كمخلوق ضامر أكلته كل أمراض العالم، من الرشح حتى السرطان، مروراً بالسل والأنفلونزا (19).

مكان يجتر ساكنيه ثم يتركهم للحمى والوحدة القاتلة.

مكان أيامه حجرية وسهوله حجرية تمتذ مئات من الكيلومترات.

مكان ضحكته مبكية وشمسه صقر يقلب الأرض بعينيه الحادتين بحثاً عن طريدة يلتهمها.

مكان يطوق ساكنيه بأشجار الدوم البرية والشوك والصبار والغربان والعقارب والقرود.

أما الطرق فتسير عليها الشاحنات المحملة بالسل والدقيق، بفقر الدم وبقايا الصحف التي مر على صدورها أكثر من شهر (5). وسحابة الغبار هي الوحيدة التي تنبئ عن وصول سيارة في هذه البراري. (24) وأخبار العالم تصلك بعد أن تنتهي الحرب، كذلك الوردة تصل بعد أن تذبل، والرسائل بعد أن تفقد حرارتها في ليل الصحراء، والجثث بعد أن تتعفن (59).

لا يلمس القارئ حالة تفاعل جدية في هذه الزاوية، حالة تسعى إلى البناء وتحقيق الطموح ومد جسور للتواصل الإنساني، فمع كل سطر جديد تفوح رائحة المرض والخوف والقلق والجنون والموت، حتى الطاولة تفقد إمكانية المشاركة بـ «علبة السردين» أو علبة الحمص، أو رغيف الخبز» (42).

بالمقابل فإن الشرطة المكلفة بأمن الناس وحمايتهم من غرائزهم الشريرة لا تفعل شيئاً يذكر، بل يجد القارئ عكس ذلك تماماً إذ يجدها تحمي الاستغلاليين والعاجزين عن فعل الأشياء الجميلة. وهذا يتضح بحماية رئيس المخفر جابر لأحمد لطفي الشخصية الانتفاعية والعاجزة.... فيما يعجز جابر نفسه عن إنقاذ الذين ضاعوا في بئر القرية. إنها شرطة تتماهى مع المطوّع الذي يدفع الناس للمسجد بالعصا (29)، والصراخ (50).

دلالات

تشير الدلالات إلى أن الأستاذ محمد البطل المحوري جاء إلى هذه «الصحراء» من مكان آخر، فدفتر الإقامة الخضراء الذي يحتل منتصف الطاولة (12) يعني أن هذا الأستاذ أجنبي ومسلم، ولازال هذا الدفتر بلونه الأخضر يعطى للمقيمين المسلمين في المملكة.

كما هناك إشارة إلى ذكر الشهور كما يذكرها أهل بلاد الشام أي في لبنان وسوريا وفلسطين والعراق والأردن، مثل ذكر شهر نيسان أي إبريل، وأيار مايو، وأيلول سبتمبر.

وقبل أن يقابل الأستاذ محمد رئيس الشرطة يقرر أن يرتدي الدشداش، فذلك يجعله يثق به أكثر (14)، فيما اتهام الإنسان في هذا المكان باختفاء إنسان آخر

«قضية تجعلك وجبة للسياق بين ليلة وضحاها» (14).

وأمام الجهات التي تبدو مشلولة تحل علبة البيبسي كولا محل المياه (22)، المياه التي ترتفع رذاذاً دموياً (54)، ولا تزهر (74) وتكون دائماً سيلاً مدمراً (60). ورغم أن الماء يحيي لكن لا يمنح هذه الأرض خضرة (71).

أما أغنية «القَحِم» صديق سائقي الشاحنات وسيارات الجيب فتتحول إلى مارد الغبار (25). والخواجات يبحثون عن المعادن في جبال عسير، وجبال عسير مليئة بكل شيء وخالية منّا (43). فيما الفزاعتان تنكمشان على بعضهما خوفاً من المناقير الصغيرة الجائعة أبداً (76).

المرأة الحاضرة في الغياب:

رغم الغياب الفاعل للمرأة في الرواية، إلا أنها تحضر في وجوه مختلفة، وبدت كحاضرة في الغياب، ففي كل مرة تطل من بين ثنايا الرمل ليست ككائن متكامل بل إلى جانب الرجل، باستثناء أم الأستاذ محمد التي ذكرها في بداية الرواية ثم غابت.

وإذا فتنة نساء ثريبان لا تطاق (25) إلا أن هناك تعاطفاً عالياً للأستاذ محمد مع المرأة، فالعمة جرادة (119) طيبة كأمك، ويخاف على فاطمة حين تعلم بموت طائرها (12-13)، والصغيرة معيضة ابنة العم سعود تملأ البر بصياحها وثغاء أغنامها، ويفرحها التلصص على الأستاذ (13-76)، فيما تصبح ابنة سعد صوتاً هائماً في البراري، وعليّة أخت حنش هي الوحيدة التي تستجيب لأخيها الذي يحتضر (30).

تغيب تفاصيل الكثير من النساء في الرواية، وتبرز العمة صالحة «التي تبزغ في الحلم فجأة»، تحمل سبعين عاماً بملامح قاسية وجمال مركب وبشرة سوداء وقسمات متناسقة، أنفها صغير وفمها صغير، قامة طويلة ترتدي فستاناً أصفر، تدير مكاناً هو مقهى واستراحة وفندقاً، يرتاده سائقو الشاحنات.

العمة صالحة إنسانة مسلمة زنجية نموذجية، تعابث أكثر من سائق، وتدخن النرجيلة، وترفض سماع الراديو (60 – 61 – 62 – 63) ويقال إنها بخلاف كل نساء الأرض (80) وقد تم توظيفها مع ابنتها سالمة لأن يختار مدير التعليم بيت الشيخ حجر ليكون مدرسة القرية (80).

إلى جانب ذلك تبدو فاطمة ابنة أبي محمد لا كصوت مستقل إنما تأخذ مساحة وجودها من خلال كلام الأستاذ محمد عنها، حيث تحضر كأبيها لتعكس ذات الشخصية

الرئيسية المتماهية مع أنثى تبحث عن الحياة في هذا الموت الجاثم على كل شيء. وحليبها ينساب فجاً كالحزن، مرهقاً كأعالي الدوامة، محتقناً كدمعة، عشرات الأيادي تحلبها، بأصابع جائعة.. (70).

شخصيات عابرة:

أمام شخصيات تعبر الرواية دون ملامح متكاملة وبناء درامي يصل إلى ذروته، تجيء شخصية أبي محمد التي تتقاطع مع شخصية الأستاذ محمد، فأبو محمد رجل طيب يقيم في هذه الوحشة (66) رجل ما إن تلمحه تحس بأن كل الأشياء الجميلة في داخلك تأوي إليه (73)، فلاح بجسد نحيل وبسنينه الستين يسعى لتحويل الرمل إلى تربة صالحة للزراعة أو لأن ينبت فيه ظلاً (69) ويعاني من جشع أحمد لطفي.

هذا التقاطع بين أبي محمد والأستاذ محمد يتجلى في أكثر من مسار، وأبرز ما يجمعهما إحساس كل منهما بالمكان، ففيما الأول يسعى لتحويل الرمل إلى الأرض، يستسلم الآخر للرمل كلياً وبشكل مرضي. ويمتد هذا إلى اللغة، حيث يجد القارئ هذه اللغة العالية بشاعريتها عند أبي محمد وكأن من يتكلم هو الأستاذ لا هو، يقول أبو محمد:

هذه الأرض تخذلني يا فاطمة.

تخذلني.../ وتخون عرقي،/ ومحراثي

تخون يديّ هاتين/ تخون حنيني للحياة/ تخونني (72).

هل ثمة ألم أقسى من فعل الخيانة؟ خيانة المكان لأحلامنا، وخيانته لأن يرفض الحياة.

بالمقابل ثمة شخصيات تعبر دون ملاحظة أثر فاعل لها، كالحاج «أبو عزمي» وطاحونته (7)، وأخيه الصغير نعمان الذي ذكر أنه سيصل في الصفحة التاسعة ولم يصل. أمه. والحاج العاني الذي يملك من الدكاكين ما يصل سهول تهامة وجبالها بساحل البحر الأحمر (21). علي (22) وأبو علي (22)، وعبدالله الذي سقط في البئر (27) كذلك عبدالرحمن السمين (29)، والعم سعود الذي يستعمل الغرفة مخزناً للذرة. وحركان الشمراني الذي يجلب البريد (57)، والدكتور (60) والشيخ حجر صاحب المدرسة وشيخ المسجد وزوج أربع نساء (77) وسالم الشمراني العائد من إجازة من الجيش، يسوق غنمه ويريد أن يرتاح من حر تبوك (78).

هذه الشخصيات التي تبدو كظلال في الرواية، لا يلحظ تفاعلاً في تركيبتها، فهي تبرز كنماذج لشخصيات مؤطرة في

حدود لا تخرج عنها ولا تنمو ضمن البناء الروائي، كأنها حالات مرضية ميؤوس من شفائها ومن دخولها في مسار التراكم الحضاري.

حمى الألوان

أمام هذه الحمى المبعثرة على مدى الرواية، تبدو الإشارة للألوان لافتة، وقد أصابتها الحمى أيضاً، حيث توزعت على البشر ضمن ثلاث شرائح، فالأسود للعجائز والأصفر والبرتقالي للصبايا والأبيض للرجال، كما تبرز تربة المقابر الخضراء، والصخور وقمة الجبال باللون الأسود.

لكن اللافت كان التوظيف المتسع للون الـ «أبيض»، فرغم أنه لا يرد سوى 15 مرة تقريباً، إلا أنه يعكس مرايا المكان المتفسخة والروح المتهشمة المتعبة والغرائد الوحشية، وكان ارتباطه كصفة بالأشياء والحيوانات دلالة على الموت والغياب والانهيارات، ومن وجوه ذلك:

«لحظة واحدة كنت فوق ذلك الحجر الأبيض الكبير الذي استلقى أمام الغرفة منذ زمن» (13).

الرجال أسماك قرش بيضاء.

نمل أبيض يجتاح الذرة البيضاء، يأكل أرجل الطاولة، النمل الأبيض مرعب يأكل كل شيء دون أن نراه. يقتل الأشياء حولنا دون أن نرى موتها. كثيب من النمل الأبيض.

الدجاجة الطويلة البيضاء تتململ، لا تتحرك كانت أشبه بحجر غافٍ.

الجبن الأبيض الذي يتعفن.

الخطوط البيضاء، الوجوه الغريبة البيضاء، لوحت الأيادي البيضاء بالحبال، ثوب نومها الأبيض.

تعثر الأبيض.

أعادوها بثوب أبيض أي بالكفن الأبيض في هذه النماذج يظهر كملازم لصفة الإعاقة والوحشية والانهيار والرعب والبلادة واليأس والوداع والعفن والموت. فالرواية تأبى إلا أن تحيل كل شيء إلى حالات مرضية، ترتدي أقنعتها المعتمة في مكان يغرز سوداويته على نور الشمس ودوران الأرض وفصول الطبيعة، وهنا لا فصل سوى نشيج الاحتضار المتواصل.

المادة والروح:

كل ما في يدي من مال يستعبدني (137).

تختزل هذه الجملة القصة كلها، فإن

يترك الإنسان بلده إلى بلد آخر بحثاً عن الرزق والعيش الكريم، يصطدم بعد الدخول في الهجرة بصراع نفسي حاد، حيث تتناثر منه ذكريات ما مضى بألم شاسع مع كل خطوة في العالم الجديد، فالإحساس بترك أمكنتنا الأولى التي امتلأت بها ذكرياتنا إلى أمكنة أخرى فارغة من تفاصيلنا تماماً يتحول إلى شرخ قاس في الروح، ويصبح المرء أمام دربين: فقدان الروح أو امتلاك المادة.

وإذ يصعب على الروح التأقلم في محيطها الجديد تصبح ثقيلة في الجسد، مريضة، روح تخشى «التعود» (51)، وتأنس الوحشة (52)، والكابوس الجميل (55). تبحث في الذاكرة عن لعبة الطفولة «تخبأ مليح أجاك الريح» (55)، ويصبح أفضل وسيلة لقتل الوقت النوم (64).

الاستعباد يتجلى بظاهرة نسيان الوجوه وهروب الزمن، فتعيش وكأنك ميت في نفس الوقت. وعندما تعي أنك لم تمت بعد تشعر بلحظات من الانشراح :«يبدو أنك مبسوط هذه الليلة.. كأنك لم تمت». وقبل أن تفتح رئتيك للهواء لتدخل مجدداً إلى الحياة تدرك أنك فقدت الروح وفقدت المادة وفقدت العمر وفقدت كل الأشياء التي أحببتها وحلمت بها.

شاعرية السرد:

وصفت هذه الرواية بأنها من أبرز الروايات ذات الصبغة الحداثية، على حد قول د. سلمى الخضراء الجيوشي، وأنها رواية تدفع بكاتبها للانضمام إلى كتّاب مابعد الحداثة في العالم العربي، كما ترى د. فدوى مالطي دوغلاس رئيسة قسم الدراسات الشرقية بجامعة إنديانا. ونلمس في الرواية معرفة عميقة بأصول وتجليات الثقافة العربية والثقافة الغربية والتقاليد الأسلوبية في الأدب والشعر والسينما، إذ الناقد الإيطالي فليبو لا بورتا يعتبرها واحدة من الروايات الكفيلة بإثارة دهشة القارئ بعيداً عن الاستهلاكي الذي يروج محمولاً على نظرة ذات طابع استعماري، حيث نرى نصر الله يستخدم تقنية سردية موازية لذلك التمزق في الوعي والازدواجية التي تعيشها الشخصية الرئيسة الواقعة بين فكي الخلل المطلق وسؤال المصير ومغزى الحياة.

بالمقابل يلحظ الشاعر والروائي الإنجليزي جيرمي ريد أن ما نحصل عليه من خلال البحث يحمل الحدة الهلاسية لقصيدة نثرية، أو قصيدة غنائية متأججة لا تعدم السخرية الخاصة بمسرح العبث.

أمام تناقض النقاد في نسبة هذه

الـرواية لـلـحـداثة أو مـا بـعـد الحداثـة، فـإن مقاربتها تظهر مسألة خروجها عن كلاسيكية الرواية المتوارثة، بحيث ترتمي بكل ثقلها على مساحة من شاعرية السرد إذا صح التعبير، ولـعـلـهـا كـانـت نـصـاً شـعـريـاً طـويـلاً جـرى التعامل معها لتفتح نوافذها على السرد. فتقف بين منطقتي الإبداع: الشعر والرواية، وتصبح لا شعراً ولا رواية بالمعنى التقليدي، إنما نص يحمل عنواناً تأنسن فيه المكان بحالة مرضية: براري الحمى.

يصعب على لغة سردية جافة مقاربة الصـحـراء، فـهذا الـعـالـم الـفائض بـحـضـوره، بصمته القاتل، والشاسع بتأكيد غياب الحياة عن روحه وتفاصيله، تدفع المرء لأن يتحدى ذلك بالشعر، وربما هذا ما يفسر لنا بروز الشعر في الصحراء منذ آلاف السنين قبل أي فن أدبي آخر.

هل تمكن نصر الله من تقديم نص وفيّ لواقعه؟ سؤال تبدو الإجابة عليه مربكة، لذا، لأقل أن ما خطر في ذهني وأنا أطوي الصفحة الأخيرة من الرواية: هل إذا غيّرنا أسماء الأماكن سيؤثر ذلك على بنية الرواية؟ وأجبت بشيء من الاقتناع: لا، فهذه الرواية تتوسل روح «المكان المريض» أو «اليباب» كما توسل ذلك أكثر من شاعر وروائي غربي وعربي في نصوصهم، حيث لا تبدو أسماء الأماكن ذات قيمة، إنما قيمتها بما تسيله من لغة شاعرية أو سردية، تضيء في نفس قارئها أسئلة عن الحياة والوجود، والحب والكره، والموت، أسئلة تمس الذات البشرية القلقة باستمرار، مهما كان المكان الذي تقف عليه صلباً أو لزجاً.

* * *

هذا المكان جحيم: الغربة والغرائبية في «براري الحمّى»

لمياء باعشن

وصلتني ورقة الدكتور كامل صالح متأخرة، وحين فتحتها صباح الأحد الماضي وجدت لها عنواناً فرعياً يقول بأنها: «قراءة غير مكتملة بعد)، فاحترت كيف أقيم قراءتي على بناء لم يكمله «كامل». ثم ظننت الحيرة ستزول حين وصلتني الورقة في اليوم التالي على أساس أن الدكتور قد قام بالتعديل وأكمل الناقص، لكنني فوجئت بعنوان فرعي آخر يقول بأنها: «مسودة»! على كل حال أرجو ألا يكون في التأخير ثم عدم الاكتمال ثم التسويد مخارج ذكية من وطيس النقد إذا حمى.

في شكلها العام نستطيع تصنيف قراءة الدكتور كامل لرواية براري الحُمى على أنها (قراءة عرضية)، أي تقف عند حدود عرض الرواية وتلخيصها وإضافة ما دار في خلده كقارئ أولي،

ذلك القارئ الذي يشير إليه في بداية الورقة قائلاً إنه «لم يفهم وظائف الكلمات والمشاهد والشخصيات»، وأنه «خرج من بؤر التأويلات والإشارات والتكرار والأماكن الطوطمية والرؤى المشبعة بشعرية مكثفة دون أن يتمتع بالخروج من دوائر سعى الراوي لرسمها ثم تركها دون أن يقفلها».

أما ما استرعى انتباهه كقارئ أولي فهي تلك الملامح المتفردة التي اختصت بها الرواية، وهذا واضح في التقسيمات والعناوين الفرعية التي حددت هذه الملامح وعرضتها بعد اجتذاذها من جذورها في باطن النص، من مثل: **المكان/ الزمان... الرمل، المكان/ الإنسان... الحمى، والمادة والروح**، وقد استمر في الإشارة إلى كل ملمح على حدة مهما كان باهتاً، فهو يتوقف حتى عند الشخصيات التي تعبره، ولا أعلم بأي منطق حكم أن الـ «**شخصيات عابرة**» تستحق أن يفرد لها جزءاً منفصلاً يوضح أنها بالفعل عابرة!

والملاحظ أن الدكتور لا ينظر إلا إلى سطح النص، أي على المستوى الظاهر للعيان. قراءة النصوص تعني مساءلتها واستنطاقها وربط أطرافها وإن بدت متناثرة، لكن الدكتور كامل بعثر الذي يبدو مبعثراً بدلاً من البحث عن الرابط الذي يجمعها ويفسر بعثرتها الظاهرة. وهو لا يتساءل عن نقاط انطلاق الرواية ولا عن أهدافها، بل إن كلمة (لماذا) لم تظهر ولا مرة واحدة في هذه الورقة! وعندما يتوقف الدكتور عند مسألة «**حمى الألوان**» مثلاً نجده يندمج في عملية إحصاء الألوان ومرات تكرارها ذاكراً أن هنالك توظيفاً ما لهذه الألوان، لكنه لا يتأمل معاني استخدام الألوان ولا يجتهد ليقدم لنا توصيفاً لوظائفها في الإطار العام للرواية.

كما أن عنواناً لافتاً لفقرة غياب المرأة من النص «**المرأة الحاضرة في الغياب**» ينم عن إرباك في الفهم، فالدكتور لا يستطيع أن يحدد إن كانت المرأة غائبة في حضورها أم حاضرة في غيابها، ويظهر هذا الإرباك في أول جملة يقول فيها: «رغم الغياب الفاعل للمرأة في الرواية، إلا أنها تحضر في وجوه مختلفة، وفي كل مرة تطل من بين ثنايا الرمل ليست ككائن متكامل بل إلى جانب الرجل». بالطبع الفضاء النصي لا يخلو من النساء، والدكتور يذكر منهن العمة جرادة وفاطمة ومعيضة وابنة سعد وعليّة أخت حنش والعمة صالحة. لكن هذه الفقرة تنتهي مباشرة بعد ذكر كل هؤلاء النساء ودون أن تتطرق إلى طبيعة ما أسماه بالغياب الفاعل ليصالحه مع هذا الحضور الظاهر!

ثم تأتي الطامة الكبرى في فقرة

بعنوان «**دلالات**»، ذلك أن المفردة توحي بانفجار دلالي ثري وقد جعلتني متأهبة متوثبة لمعرفة الدال وكشف المدلول والتمتع بتقصي العلاقة الدفينة بينهما. لكن اكتشافات هذه الفقرة لم تكن مذهلة، بل هي باهتة لا تقدم ولا تؤخر، أول دلالة لم يستطع الدكتور إغفالها هي أن **محمداً** أجنبي ومسلم لأن بطاقته الشخصية خضراء، وهو شامي لأن الشهور مذكورة حسب التقويم المستخدم في الشام، ويلبس الدشداش ليثق به رجل الشرطة، والماء رذاذ لا يثمر ويسيل مدمراً وحلت علبة البيبسي مكانه، وأشياء أخرى صغيرة لا تعني شيئاً ولا تدل على شيء إلا على خيبة توقعاتي.

هذه الورقة تعاني بشدة من ضعف النظر الشمولي الذي لا يرى الأجزاء إلا كمكملات للكلي. وإذا كان الدكتور كامل قد وضع ثلاثة أسئلة رئيسية في افتتاحية الورقة، فهو لم يحاور النص بقدر ما استقطع منه استشهادات بكثافة غير عادية، ولم يقدم نقاشاً يجعل وصوله إلى النتائج في نهاية الورقة سلساً ومقنعاً. يسأل الدكتور في البداية:

- إن كانت براري الحمى رواية أم هلوسة لغوية (وكأن للهلوسة مظهراً غير لغوي!).
- وإن كانت قد قاربت الواقع التي تتكئ عليه.
- وإن كانت تستشف من الشعر أكثر من السرد.

لكن الورقة لا تتصدى لفحص هذه الأسئلة ومحاولة الرد عليها، بل تلتفت إلى محاولة الإلمام بالخلفية المكانية للرواية وبما يدور على سطحها من أحداث وبمن يظهر في فضائها من شخوص. ثم تظهر الفقرة الأخيرة وهي في نظري أهم المواقع في الورقة بعنوان: «شاعرية السرد»، لكن هذه الفقرة للأسف تحتل الصفحة الأخيرة في الورقة، نعم صفحة واحدة نصفها الأول أربعة استشهادات متتابعة من د. سلمى الخضراء الجيوسي، وفدوى مالطي دوجلاس، والناقد الإيطالي فليبو لابورتا، والروائي الإنجليزي جيرمي ريد. وربما يفسر وجود هذا الزخم المفاجئ من الاستشهادات مدى أهمية هذه الفقرة.

في النصف الثاني من الصفحة الأخيرة يعود الدكتور كامل ليرد على سؤالين من الأسئلة الرئيسية للورقة في سطر واحد: تصبح براري الحمى «لا شعراً ولا رواية بالمعنى التقليدي، إنما نص يحمل عنواناً تأنسن فيه المكان بحالة مرضية». وقبل الختام تظهر إجابة السؤال الثالث عن كون النص وفياً لواقعه. يجيب الدكتور كامل بقناعة: «لا.. فهذه الرواية تتوسل روح المكان

المريض». هذان السطران فقد فيهما كل الفائدة، ولو أن الورقة ركزت على استقصاء هذه النتائج المرجوة، وتوقفت قليلاً لتسأل كيف خرجت عن الرواية التقليدية وما هي الأدوات التي خرجت بها عن حدود التقليد؟ وكيف يكون المكان مريضاً؟ وكيف تتوصل الرواية روحاً مريضة؟ إذاً لتم تحديد ملامح البنية التي تنتظم فيها الدلالات الرمزية لتعطي النص هيئة متكاملة تجمع الجزئي والمبعثر في كل شامل.

كان من الأجدى أن تبدأ هذه الورقة من حيث انتهت، وتمعنت في طبيعة هذا الشكل الروائي غير التقليدي، ذلك أن (براري الحُمّى) هي في صميمها رواية حداثية تتصادم مع مسلمات الأدب الواقعي باستخدامها تقنيات حديثة تسمح بتداخل الأزمنة والأمكنة وبإزالة الحدود ما بين الأجناس الأدبية شعرية ومسرحية، واستخدام أساليب سردية تعتمد على لغة البوح الداخلي المباشر التي تصدر من متاهات الذهن المحموم حيث يتراجع الوعي ليتقدم اللاوعي بلغة هذيانية في نص مفتوح للنهايات، لذلك فهي تتمثل كتابة مغايرة وتستلزم آليات نقدية مغايرة تتلاءم مع معطياتها الجديدة.

إن اختيار هذه التقنية الجديدة لا يخلو من قصدية مضمرة، فبخروجها على الأعراف السردية تكون هذه الرواية المضادة قد **انفصمت** عن تقاليد المحكي الروائي وأعلنت ضمناً **موت** الرواية كنوع أدبي بائد. هذا الانفصام والموت يوازي ويتناسب مع ذلك الانفصام الذي يمزق وعي السارد ويشطره، ومع موته المجازي كذات بشرية مغيبة. من جهة أخرى يتضح التصور الفلسفي لهذا الشكل الروائي الجديد حين ندرك أن اختفاء الذات المنفصمة هو تعبير موازٍ لفكرة تذويب الفرد الواعي وتهميشه في منظومات اقتصادية قامعة تضاعف من شعوره بفقدان القيمة وعدم المبالاة إزاء عجزه عن ممارسة أي دور مؤثر كمواطن مخلص، فيدخل في دائرة الاختفاء والبحث وينفصم عن الآخرين وقد فشل في الانسجام والتواصل معهم.

هذا الشكل الروائي إذاً إنما يندمج جدلياً مع حالة الذات المنشطرة ليخدم أغراض الرواية التي تريد أن تصرخ احتجاجاً غاضباً على معادلات الواقع المر الذي يصادر الحريات ويكبتها. وهذا البناء السردي قادر على احتواء جنوح الخيال الغرائبي إلى الحدود القصوى. وينجم عن طبيعة الرواية الغرائبية تصويراً خرافياً لعالم تعويضي يعمل كبديل لواقع مرفوض. ويرتكز

هذا العالم على الأسطورية والعجائبية والسريالية التي تتجاوز تمثيل الواقع، وهنا تظهر أهمية هذا المكان القنفذي بالذات، فالخرافات الشعبية في هذه المنطقة وثقافتها البدائية تختلط بنسيج النص لتخلق عالماً عجيباً أكثر عبثية وفوضية.

وكما أن إبراهيم نصر الله قد اختار الشكل التقني الحديث لعرض فني فلسفي فإن اختياره مدينة القنفذة كخلفية لأحداث الرواية كان له أسباب تقنية أيضاً. وبقدر ما تحيل هذه الرواية على مكان ذي مرجعية واقعية كان للكاتب فيه تجربة معاشة إلا أن الزمن الكابو،سي المطاط وشعرية وصف المعالم يشد المكان إلى حدود الوهم حيث تفقد القنفذة بعدها الجغرافي لتصبح متاهة نائية يستغل الكاتب أجواءها الجرداء للإيحاء بالعودة إلى الوراء قروناً إلى بدايات الخلق وأساسيات الحياة، وهو فضاء منعزل يوحي بالانقطاع والانغلاق ويعزز الشعور بالاغتراب وبتخلخل الزمن. فالمكان هو «غابة المرايا» العاكسة لفضاءات النفس المتشظية ومجالاتها الذهنية. وقد تم استغلال بيئة الصحراء الغامضة التي تمحو التاريخ والهوية كمواز للمناطق المجهولة من الوعي المنفتح على عزلته الفردية القاتلة.

يحاور إبراهيم نصر الله في براري الحمى حالة لشخصية مأزومة تعاني من هواجس الوحدة الموحشة والاستلاب الروحي، وهذه هي حالة العربي المنكسر، والفلسطيني المقموع بالتحديد الذي يشعر بعمق مأساته الطاحنة في مرحلة تاريخية مرة أصبح واقعه فيها كابوسي يتخطى حدود المعقول. يقول الكاتب: «إنني أكتب ضد القارئ وضد نفسي أيضاً. نحن بحاجة لكتابة تزلزل هذا الموات الذي نعيشه، وهذا الصدأ الذي يتراكم يوماً بعد يوم على أرواحنا وأعضائنا أيضاً، ونحن نواصل هذه الحالة المرعبة المتمثلة في تكلس الإحساس بكل ما يدور حولنا، والقبول بهذا العجز كما لو أنه واحد من الصفات الخاصة بنا كعرب». لذلك فهو يلجأ إلى شكل تعبيري غريب وغير مطروق لعل الدهشة الناتجة تزيح غطاء الألفة عن فجائعية الشقاء الفلسطيني ولوعة الاغتراب التي تكثفت في لاوعي الإنسان المغترب حتى أوصلته إلى مرحلة فاضت عندها تمزقاته النفسية فانشطرت ذاته وتصحرت روحه.

نكبة فلسطين تدفع بالأستاذ محمد حماد خارج بلاده الموصدة دونه، لتبدأ معاناته مع اغتراب الروح ووحشة المكان، وهو وإن يحتمل بؤسه وحرمانه ويتكيف بأن يقبل اللقمة المغمسة بالهوان في مواطن

النزوح، إلا أنه لا يتخلى عن إحساسه بحقه في العودة إلى أرضه المغتصبة. هذه الشخصية المحورية مشطورة بين ذاتين وبين أرضين، هذه المعاناة المؤلمة الناتجة عن الانفصال الفعلي للأستاذ محمد عن وطنه تولد لديه إحساساً بفقدان المواطنة في المكان الآخر الذي يتحول إلى منفى، بل إلى فضاء للموت. وكلما حاصرته قسوة الأراضي اللجوء الجرداء تبين له استحالة الانعتاق، فيقع في شراك الموت النفسي، وهذا الانفصال هو دليل اختفاء هويته المطموسة وتجسيد حالة الموت في الحياة.

من جدلية الموت والحياة نستطيع أن نقتنص المغزى الأكبر للرواية في إطارها الكوني، فمأزق الأستاذ محمد هو مأزق بشري فلسفي، واضطرابات وعيه تصيب إنسان هذا العصر وتهدد سكونه الأنطولوجي. في هذا العصر تستبعد الذات الإنساني وتذوب كما يذوب الأستاذ محمد في غياهب النص. من هذا المنطلق نستطيع أن ندرك مدى الفراغ الغامض داخل النفس البشرية الناتج عن اغتراب كامل في بحثها المستمر عن مصيرها وعن معاني وجودها ومغزى لحياتها في هذا الفضاء النائي العجيب.

* * *

اللاعودة إلى بلحارث
قراءة لرواية
(الطريق إلى بلحارث)(*)

هند رضا جمل الليل

ربما كان هذا هو العنوان الأنسب للرواية، فهو يتضمن القرار النهائي والحاسم للشخصيات الرئيسية الثلاث في الرواية: البطل عماد الساقي ورفيقيه منصور وعلي. إنه قرار اتخذوه إما اختياراً وطواعية أو قسراً بعد تجربة غربة مريرة طالت أم قصرت في تلك القرية الجنوبية من المملكة العربية السعودية.

«الطريق إلى بلحارث جعلتني ممنوعاً[1] هذا ما صرح به الروائي الأردني جمال ناجي (1954م –) في حوار له مع جريدة الحياة في 2006/12/6م مشيراً إلى تعطل طبع هذه الرواية التي كتبها عام 1977م إلى عام 1982م «لتعدد التأويلات»، و«خضوعها لشكوك لم يكن لها ما يبررها»، مما جعله في خانة الممنوعين من دخول المملكة العربية السعودية، «من دون جرم اقترفته، سوى توثيق تلك المرحلة، ولم أخرج من السعودية بحالة عداء

كما يفعل البعض، بل كانت علاقتي مع الجـمـيـع جـيـدة، وعـدت إلـى الأردن باختياري»[2]، كما جاء في تصريحه في نفس الحوار.

ولقد أشار الأستاذ عبدالرحمن المنيف في مقالة له على شبكة الإنترنت بأن أعمال الروائيين أمثال يحى خلف، وإبراهيم نصرالله وإبراهيم عبدالمجيد، وجمال ناجي التي تعرضوا فيها للواقع السعودي في الربع الأخير من القرن المنصرم «لم ترق لمعظم السعوديين النخبويين والرسميين، مما أدخل الكتاب في حرج مع أنفسهم ومع ما يمليه عليهم واجب التواصل مع السعودية كأرض للحرمين ومرتكز للعروبة، وكمنطلق لحياتهم العملية، لأنهم وقعوا ضحايا لسوء الظن الذي نصدره في معظم الأحيان دون تثبت أو تبرير منطقي»[3].

ومن مبررات الروائي جمال ناجي في عرض بعض سلبيات المجتمع السعودي في تلك القرية، والتي تضمنتها روايته الأولى (الطريق إلى بلحارث) أن رؤيته للأشياء كانت مختلفة عما هي عليه اليوم»، واعتبر رحلته إلى هناك مغامرة، «إلا أنها مغامرة أذكرها بكل اعتداد وإجلال» كان منصفاً خلالها «لمواطني الأطراف والهوامش»، انعكاساً لما يعانون من فقر وجهل ومرض. «معاناة إنسان بلحارث هي معاناتي، فهناك توحد فيما بيننا، فهمومنا مشتركة وأبرزها همنا المعيشي... كلانا في غربة، وكلا الغربتين قلصت المسافات فيما بيننا»[4].

ومن خلال تصريحاته هذه يود جمال ناجي ألا يعمم ما جاء في روايته على جميع مناطق وطبقات المجتمع السعودي، ولكن هل ياترى تطابق روايته تصريحاته؟

ورواية (الطريق إلى بلحارث) هي مزيج من الواقع والخيال، اعتبرها البعض سيرة ذاتية مقنعة، رغم بعض الاختلافات الواضحة بين واقع الكاتب وبطل الرواية، تعرض فيها الروائي لذلك النسيج الاجتماعي في قرية بلحارث متفاعلاً مع المكان والإنسان وعارضاً لمعاناة غربته، وتحدي منظومة ذلك النسيج الاجتماعية والثقافية لمعظم ما يمثله كوافد جديد. فمعظم أحداث وشخوص الرواية تشكلت في ذهنه وهو هناك، ولكن الظروف المعيشية الصعبة منعته من بلورة ذلك في إبداع أدبي إلى حين عودته إلى وطنه عام 1977م.

وعلى الرغم من كون المكان والزمان من أهم مكونات النص السردي الأساسية، وأن المكان هو مرادف هام للبعد الزمني فيه، إلا أن المكان في رواية (الطريق إلى بلحارث) هو سيد الموقف، الذي بسط هيمنته على

الزمان والإنسان. فالقرية حتى الربع الأخير من القرن العشرين ظلت على بدائيتها لم تتغير أو تتأثر بالتطور العلمي والتقني الذي يجري حولها. إن واقع هذا المحيط بكل ظروفه البيئية القاسية، وعاداته وتقاليده المحافظة، والتي عاشها الكاتب لمدة عامين من 1977-1975م فرض نفسه على روايته، ومن خلال مزج الطبيعة بالإنسان فيما يشار إليه «بأنسنة المكان»، تصور الرواية قرية بلحارث كمرجع واقعي عاشه البطل، ولكن لغة السرد الشاعرية حولته من مكان إلى لامكان، وأصبحت قرية بلحارث أرض خراب (Waste Land) حيث الموت المجازي أو الموت في الحياة هو النهاية المحتومة للشعور المتفاقم بالقرية.

رغم تمرد البطل على هذا المكان، واختراقه الحواجز ليكشف عما يخفيه محيطه من تجاوزات أخلاقية كالعلاقات المشبوهة، إلا أن المكان ذاته هو الذي دحر أحلام هذا البطل المسمى بعماد الساقي وأحلام غيره من الوافدين، أجهز عليها ووأدها وهي لاتزال في مهدها. لذا فالنص يذخر بحيثيات الإحباط والفشل والموت. إن إحباط وفشل علي، مدرس الرياضيات، في غربته لخمس سنوات متتالية جعلته يقرر الاستقالة والرحيل إلى الوطن فجأة، ليبدأ من نقطة الصفر، ليعود كما أتى، لا كسب مادي أو معنوي يعوضه غربته التي عاشها وقاسى مرارتها، حتى وليده فجر مات يوم ولد ضحية لبدائية المكان وضراوة الظروف.

كما بسط المكان هيمنته حتى في موت منصور، المدرس الذي يتقاسم السكن مع عماد، بسبب الحمى التي هي نتاج لبيئة هذا المحيط، على الرغم من أنه الوحيد الذي أظهر بعض التكيف معه، ونجح في إقامة علاقة مع أهله، وخاصة شخصية بوعايظ فراش المدرسة، ولكن قوبل بالظلم، واستخدم كوسيلة لانتقام الأهالي من بعضهم البعض.

هذا الفشل والموت زاد من شعور عماد بالإحباط، ومن تبرمه بحالة الموت المجازي أو النفسي التي يعانيها في غربته، فقرر الرحيل مع جثة صديقه منصور بلا رجعة هرباً من الكذب والظلم والخيانة. كما أن شعور عماد الساقي كلاجئ فلسطيني يعيش في أحد المخيمات بالأردن بالافتقاد إلى هوية تحدد انتماءه، قد تفاقم هنا في بلحارث عند فشله في الارتباط بالمكان الجديد والذي يمكن أن يحقق له نوعاً من الهوية. ومن المسلم به أن الروائي قد اختار المكان لعرض أيديولوجيته في حل قضية غربته وبحثه عن حلم الوطن المنشود. واسم المكان لا يشكل أي أهمية هنا، أما قيمته

الحقيقية فتكمن فيما ينتجه من فكر يتعرض لحقيقة الوجود والموت وغير ذلك من الأمور ذات الصلة الوثيقة بالنفس البشرية. هذه الأيديولوجية يمكن أن تصادف في أي مكان في قرية بلحارث أو في أكثر مناطق العالم حضارة، حيث يكون هناك دائماً آخر[5] نشعر بالغربة معه والاختلاف عنه. إن هذه الأيديولوجية قد استغلت المكان بكل مفرداته لتظهر سلطة الثراء والقوة والنفوذ في مواجهة الضعف والاستسلام والغربة، ولكن هل ياترى يقتصر ذلك على هذه القرية الجنوبية في المملكة العربية السعودية؟

كلا بالطبع لأن ذلك يشمل كل البلاد العربية بما فيها من تعسف وظلم واستغلال.

إن (الطريق إلى بلحارث) هي رواية حديثة، لا تتطابق مع تقليديات الرواية الواقعية، وذلك لاستخدامها تقنيات سردية حديثة منها تيار الوعي (Suream of Consciousness)، والحوار الداخلي (Iterior Monologue) التي تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة في أسلوب يتنوع بين النثر واللغة الشعرية التي تتلاحم مع جماليات الصورة وتناغم الكلمة، فتتصدر وتختم معظم فصول الرواية كرد فعل لطبيعة المكان المتصحرة.

إن الواقع بأحداثه وشخوصه، بمشاهده ومثيراته قد شكل حافزاً لوعي البطل لتذكر وسرد وقائع تتعرض لماضيه: حياته الدراسية، أسرته، قصة حبه، واختياره للسفر والغربة كمنحى حتمي لحياته. فهناك تصريح وبوح داخلي لكل ما يعرض لذهن البطل المشتت ولذاته المترددة بين القبول والرفض، الإذعان والثورة، النعم واللا، والتي هي سمة من سمات البطل (Anti hero)[6] في الرواية الحديثة.

إن السرد الروائي في (الطريق إلى بلحارث) اعتمد على ضمير المتكلم، وهو البطل الذي يمثل وجهة نظر الكاتب نفسه، وبالتالي فإن ضمير الأنا قد عمق الاختلاف بينه وبين الآخر (سكان القرية) وصعوبة التواصل معه، وكون هذا البطل سجيناً لوحدته وغربته وإن أحاط به سكان القرية سواء بهمومهم أو أجوائهم المؤنسة دفعه إلى الحوار مع ذاته كنوع من الهروب من واقعه المرير.

إن اعتماد جمال ناجي على تيار الوعي في سرد النص، مكنه من الاستعانة بعدة تقنيات فنية منها: الومضات السريعة للماضي (Flashback)، والإشارات والتلميحات (Hints and Foreshadowings)، والأحلام التي تمهد كلها للأحداث المستقبلية واللاحقة، وتعد القارئ فكرياً ونفسياً لها، وهناك أيضاً الاستعانة بالرسائل داخل

السرد القصصي كأداة لتطور الأحداث وتأصيل مسبباتها.

وتتكون الرواية من اثني عشر فصلاً تتفاوت في طولها من أربع إلى ثماني عشرة صفحة، صدرها جمال ناجي بصفحة متفردة لا تدخل ضمن فصول الرواية وتنذر بمأساويتها، وذلك لارتباطها بنهاية القصة لا بدايتها، كنوع من الجذب لشد انتباه القارئ وإثارة فضوله.

الشخصية الرئيسية في (الطريق إلى بلحارث) هي شخصية عماد الساقي، الإنسان المغترب المهزوم في عالمنا المعاصر، الذي يفتقد الهدف الحقيقي في حياته جرياً وراء سراب يظنه ماء، ولقد تم رسم الشخصيات في هذه الرواية بما فيها شخصية البطل تدريجياً حسب تطور الموقف والأحداث، إذ لم يعتمد الروائي على التقديم الوصفي التقليدي لها حال ظهورها في الرواية.

ولقد عكست شخصيات الوافدين أمثال عماد، ومنصور وعلي وغيرهم الواقع العربي المهزوم وذلك لاتسامها بالثورة والتمرد، وغرقها في الجدلية والاستفسارات، وشعورها بالغربة والاغتراب، وولعها بالسفر والترحال، ولا يمكن وصف هذه الشخصيات بالتأطر والنمطية، إذ إن من الملاحظ تطورها خلال أحداث الرواية بطريقة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة، وفي النهاية نجحت في الوصول إلى رؤية مستنيرة حكمت ردود أفعالها. إن في استقالة علي، مدرس الرياضيات، من عمله وتصميمه على العودة إلى الوطن، وهذيان منصور، زميل عماد في المدرسة والسكن، بنفس الفكرة قبل وفاته، ومرافقة عماد لجثة منصور في رحلة اللاعودة، تطور يحمل في طياته وصولهم إلى الحقيقة، وخروجهم من الدوائر المغلقة (Vicious Circles) التي لا نهاية لها.

أما شخصيات سكان قرية بلحارث، والتي كانت مهمشة في الرواية، فلقد اتسمت بالتأطر لبقائها على الصورة ذاتها في بداية الرحلة حتى نهايتها، واتصفت بالبدائية والجهل والجشع والطمع والكذب والخيانة واستغلال المال والسلطة والنفوذ بدرجات متفاوتة، أمثال معيظ مدير المدرسة، وبوحربان شيخ القبيلة، وبو عايظ فراش المدرسة، حتى محاولة تقليد أو محاكاة الروائي للهجتهم فلقد وقعت في كثير من الأخطاء التي لا تخفى على العارف بهذه اللهجة، وكتابة أسمائهم في الرواية اتسمت أيضاً بالخطأ لعدم فهم اللهجة والمعنى، فمعيظ هو معيض، وبوعايظ هو بوعائض.

اللابطل عماد الساقي هو فلسطيني

من يافا يعيش في أحد المخيمات بالأردن، فقد والده في نكسة 1967م، وعايش اتفاقية سيناء عام 1975م، فهو وليد الهزيمة والعجز والرضوخ، إن واقع موطنه الأصلي فلسطين وبعده عنه جعله يعيش في غربة، وبالتالي فإن مجيئه إلى بلحارث هو خروج من غربة إلى غربة ومن منفى إلى منفى آخر، فهو فاقد لشعور المواطنة لا في قرية بلحارث فحسب، بل في الأردن حيث مخيم اللاجئين الفلسطينيين. إن صراعه الداخلي بحثاً عن هويته ولد فيه شخصية منفصمة بين ذاتين، ومشتتة بين غربتين. الإحساس بالغربة لم يتوالد فقط من غربة المكان في بلحارث، ولكنه وليد لحيثيات وواقع عاشه وكوّن شخصيته. إن ضياع الوطن وفقدان الأب أدى إلى إحساسه بالعجز وعدم القدرة على مواجهة الظروف الاقتصادية والاجتماعية الصعبة، مما دفع به إلى السفر بحثاً عن المادة والحلم.. فعماد هو رمز للشباب الفلسطيني في أرض الشتات، بل للإنسان العربي بصفة عامة في عالمنا المعاصر، وعجزه عن استعادة الوطن أو الحلم المفقود. فغربة عماد هي غربة الإنسان العربي حتى في موطنه، واضطراباته الذهنية وتردده هو نتاج عام يحصده في كل مكان من هذا العالم الذي تحكمه الماديات وتصادر فيه الحريات وتتلاشى فيه النفس البشرية بحثاً عن معنى لوجودها في خضم زاخر بكل أنواع المتناقضات.

إن عدم قدرة عماد على سبر أغوار نفسه والتأكد من رغباتها الحقيقية يتجلى في قرار سفره، وفي علاقة حبه الوحيدة لنادية أخت منصور. فمن الفصل الأول للرواية يشير الكاتب إلى السفر كهاجس مستوطن لدى عماد، الذي لم يكن لديه القدرة مسبقاً على حسم الكثير من قراراته، ولكنه أمام قرار السفر حسم أمره وسافر، بعد أن «صارت حروف الكلمة تطول في رأسي، تتمدد، تلتف حول عنقي» (ص 7) رحل عماد الفلسطيني من منفاه في الأردن إلى منفى آخر في قرية بلحارث جرياً وراء امتلاك المادة لتحقيق العديد من الأمنيات، منها زواجه بنادية، والتي «لن تتحقق إلا بالسفر إلى الصحراء حيث الريالات تتكدس كأكوام الكتب التي كنت أقرأها». (ص 13).

ولقد كانت فرحته لا توصف بمبلغ الخمسة آلاف ريال كبدل للسكن، فهو أول مكسب يجنيه منذ وصوله إلى السعودية: «أهكذا يكون الانتقال من الفقر إلى الغنى؟ من الانسحــاق إلى البذخ؟ دون مقدمات» (ص 29) هذا الفرح الآني أعقبه إحساس بفقدان الكثير الكثير: العائلة، الحب، الانتماء. إن امتلاك المادة كان نظيراً لفقدان الروح

التي فشلت في التأقلم مع بدائية المحيط الجديد، فأصبح مصيرها النهائي الموت في الحياة.

رغم تصريح عماد منذ بداية الرواية أن نادية هي إحدى مسببات رحيله وغربته، وذلك لتأمين مستقبل لها عند الزواج بها، إلا أنه في منتصف الرواية تقريباً يعلن: «صحيح أنني أحب نادية، لكنني قد أضطر للبحث عن غيرها إذا رفض منصور، خصوصاً بعد رسالتها اليتيمة، ومن تظن نفسها لتقول لي إنها لن توافق على سفري العام القادم» (ص 55)، فبدلاً من القول بأنه سيحارب من أجل الفوز بها، يستسلم حتى قبل أن يرفض. بل إن منصور نفسه بعد معرفته بتلك العلاقة بين أخته وصديقه هو الذي يطلب منه أن ينتصر لحبه: «قل سأتزوجها رغماً عن كل الناس، لأنك تحبها» (ص 76). فهل نادية التي يعتبرها «حلماً من نوع آخر، تعيشه فلا تصحو بعده، لعله الصحو نفسه، ولعل حياتي بدونها وهم يفتقد الحقيقة» (ص 77) هي نادية التي يعاني «من الغثيان كلما تذكرها»؟ (ص 68).

كل هذا التذبذب والتردد ظهر أيضاً في تبرير عماد لسفره وغربته بعدة أهداف: منها الرغبة في جمع المال وتحسين الأحوال، والذي دحضته نادية بفلسفتها البسيطة في رسالتها إليه «معك قرش بتصرف قرش، معك عشرة بتصرف عشرة» (ص 64). ولقد بلغ الخداع النفسي الذي يمارسه عماد على ذاته أوجه في محاولة إقناع المحيطين به بأن سفره يتضمن رسالة حضارية، هي تعليم وتثقيف البدو في هذه المنطقة البدائية النائية، وهو ما دحضته نادية أيضاً في رسالتها بسؤالها له: «هل ستستمر في هذه الرسالة لو اقتطعوا نصف راتبك وليس كله؟» (ص 64).

وتستميت نادية في رسالتها محاولة إقناعه بفشل التجربة فتكتب: «تقول في رسالتك بأنك ستختصر الزمن، وتختصر الشقاء لتعود قادراً على عمل المستحيل» أيمكن ذلك يا عماد؟» (ص 65) سؤال فلسفي مجازي(7) (Phytorical question) يتضمن الإجابة، فعماد لن يختصر الزمان والشقاء، ولن يجمع الثروة التي تحقق المستحيل، ولا أدل على خوائية هذا الهدف من تجربة منصور، الذي اتخذته نادية مثالاً في رسالتها. فلقد سافر قبله بعام دون أن يكون هناك دافع مادي لذلك، إذ إن أوضاع أسرته المادية جيدة، ولكنه «مازال يختصر الزمن مثلك» (ص 65) ولكن بعدم تحقيقه أي شيء حتى لضمان مستقبله الشخصي كشاب في مقتبل العمر.

إن غربة عماد جعلت نادية تكره كل ما يذكرها به حتى الكتب التي كان يطلب منها قراءتها، وهي في الأساس ما جذبها إليه كونه قارئاً جيداً وذا ثقافة واسعة يحسده عليها أقرانه، لكنها بدأت تشعر بأن «شيئاً غير صحيح يهتز في كيان علاقتنا، وفي فهمنا لتلك الكتب التي قرأناها». (ص 65) خاصة بعد علمها بتردده في أخبار منصور بعلاقتهما وسؤالها عن سبب ذلك خاصة وأن منصوراً «لن يهتم فهو دائم الانشغال واللامبالاة» (ص 66).

وتختم الرسالة بكلمات تفيض شوقاً وحنيناً، وتثير تعاطف وشفقة القارئ، لكنها لا تثير شيئاً في عماد نفسه، الذي يقرر مباشرة في الفصل التالي من الرواية استنكاره وتعجبه من موقف نادية من سفره، على الرغم من أن «نادية هي التي دفعتني إلى هذه الغربة من حيث لا تدري، كيف أشعر بالحزن، أسهر الليالي طويلة جامدة، أفكر فيها فأحس بنقص في دائرة علاقاتي بها، شيء لم أستطع الوصول إلى ماهيته إلى الآن، أريد أن أصنع لنادية مستقبلاً مستقراً غير أنها ترفض هذه الغربة» (ص 77-78).

عبرت رواية (الطريق إلى بلحارث) عن الصعوبات والمتاعب التي واجهها الوافدون لدى وصولهم إلى المملكة العربية السعودية في الربع الأخير من القرن الميلادي المنصرم، مما أضفى صورة سلبية قد نكره قراءتها. فطبيعة قرية بلحارث وبدائيتها عمقت مفهومها كمنفى لهؤلاء الغرباء، وظهر ذلك جلياً في حرارتها الشديدة وشمسها المحرقة، وغبارها المزعج، وسمائها المصفرة، وحشراتها وزواحفها السامة التي جعلت عماد يخاف من النوم تحت أي سقف حتى سقف مسكنه حرصاً منها، عكس منصور الذي اشترى ناموسية ينام تحتها لا لحمايته من العقارب وغيرها من الزواحف، فهو يثق بأخلاقياتها التي لا تؤذي النائم، ولكن لحمايته من البعوض المسبب للحمى. لكن تشاء الأقدار أن يكون هذا البعوض الناشر لجرثومة الحمى في هذه البيئة سبباً في موته. حتى عندما تجود الطبيعة بخيرها، فإن مطرها في بلحارث «شرس يغير من جغرافية القرية» (ص 56) فتتهدم البيوت، وتضيع الطرق، فتتوقف الدراسة وتتعطل المرافق الحكومية وكل شيء.

ومما زاد في تعقيد الأمور وسوئها في بلحارث النقص في الماء والكهرباء وضعف الخدمات والمرافق العامة، فلا مستشفيات ولا أطباء، بل ممرض باكستاني وحيد ذي حقيبة بالية يحمل فيها الحقن التي تحارب الحمى المتفشية بين السكان نتيجة

عدم مكافحة البعوض. ولقد تم اللجوء إليه عند إصابة عماد بالحمى، ونجحت حقنة في القضاء عليها، ولكن ليس كل مرة تسلم الجرة، إذ إن عند إصابة منصور بالحمى لم يفلح هذا المرض المسكين في إنقاذه منها، فكان الموت مصيره. عندها فقط يثور على صديق منصور رغم طبعه الهادئ ويصرخ عالياً: «هذا الباكستاني طبيب من القلة، ...» (ص 105) ثم يبصق.

أما المعاناة مع البريد فلقد بدت واضحة في وصوله مرة فقط من كل أسبوع، مما زاد في تلهفهم في انتظاره حيناً ورغبة في سماع كلمة عن الوطن والأحبة، «فالرسالة واحة الغريب في هذه الصحراء، مفتاح ذاكرته» (ص 51)، ولكن «ساعي البريد يغيب عنا كالقمر.. أتمنى لو تتقلص الأيام السبعة التي يغيبها لتصبح يوماً واحداً، ساعة.. أسمر يحمل الفرح، طويل كالأيام السبعة التي يغيبها» (ص 49).

ولكي تكتمل الصورة ويحكم ضبطها، فإن الجشع والطمع والكذب والخيانة للمال والنفوذ والسلطة قد هيمن على الشخصيات التي رسمها الروائي جمال ناجي لأهل قرية بلحارث، وظهر ذلك في جميع تعاملاتهم مع بعضهم البعض ومع الغرباء، علاوة على التعصب والتفرقة العنصرية التي وضحت في موقفهم من العبيد ذوي البشرة السوداء كبوعايظ، وظفرة، وبعرة ودخنة وغيرهم. وظهر الرجل السعودي في نظر بطل الرواية عماد على أنه صاحب شخصية مزدوجة، ظاهرها خلاف باطنها، يتمسك بالدين والعرف والتقاليد في العلن، بينما يمارس مختلف المحرمات في الخفاء، لذا نجده يعزف عن إقامة أي علاقة وثيقة مع أهل القرية، فكل علاقاته معهم هي علاقات عملية بحتة تقتضيها وتستلزمها ظروف الحياة والمصالح الشخصية. فعماد ودود مع الفظ صاحب الفندق المتواضع في جدة لحد عدم مساومته في سعر المبيت بالغرفة فقط لأنه غريب. ولاحقاً يذعن لجشع صاحب البيت في قرية بلحارث، الذي ضاعف الإيجار مرتين لنفس البيت الذي كان يقطنه منصور العام الماضي، فقط لأن عماد سيقاسمه إياه، كما أنه حريص في تعامله مع معيظ مدير المدرسة، لدرجة المداومة على عدم معارضته حتى في الرأي، فهو صاحب السلطة والنفوذ، الذي يستغل منصبه وماله في قضاء مآربه المشينة. وعند إصابة عماد بالحمى ورغبته في الاستئذان من المدرسة كان يهذي بينه وبين نفسه قائلاً: «أشعر بأن علاقتي بمعيظ هي تلخيص ثري لبقائي في الصحراء، ولأنني أتمسك بضرورة البقاء حتى الطرد، فقد هرعت إليه» (ص 87).

ورغم كل هذه السلبيات، تظهر بعض إيجابيات رجال هذا المحيط الجديد، التي لم يركز عليها عماد إطلاقاً بل ذكرها على أنها تحصيل حاصل، كشخصية بوعايظ فراش المدرسة الفقير، الذي أصر على استضافة عماد ومنصور عند وصولهما إلى بلحارث في منزله إلى حد إخلائه من زوجته وأولاده لحين عثورهما على بيت يسكنانه، مقدماً بذلك نموذجاً حياً للكرم العربي الأصيل. وهناك أيضاً نخوة وشهامة رفقاء الرحلة من جدة إلى القنفذة، حين تركوا موقعهم في صندوق سيارة الجيب، وانتحوا بعيداً، ليمنحوا عزيزة زرجة علي الخصوصية وبعض الراحة التي تحتاجها أي امرأة في حالة الوضع.

كل هذا التجاهل من قبل بطل الرواية لمثل هذه الإيجابيات في شخصيات رجال مجتمعه الجديد يعزز مبدأ الرفض الكامن في ذاته تجاههم، وتقوقعه على ذاته فارضاً على نفسه غربة أكبر وأعمق من الغربة التي فرضتها عليها ظروفه في الأردن وظروفه في بلحارث، فلا غناء «القحم» الذي شعر به كنواح صادر «من خلال السماعة، مذبوحاً، رفيعاً، ثاقباً، كمواء قط فاته قطار شباط» (ص 23)، ولا قهوة بعرة، ولا سوق الثلاثاء، ولا أيام الفوخ، ولا عرس حربان ابن شيخ القبيلة أفلحت في هدم جدار الغربة بينه وبينهم.

ولا أدل على سلطة المكان بتقاليده وعاداته المحافظة على البطل عماد من قوله: «لأول مرة أسمع صوتاً نسائياً يتفاعل معي منذ غادرت عمان» (ص 48) وحتى عند سماعه لهذا الصوت، فهو لم يكن لامرأة من أهل القنفذة أو بلحارث، وإنما لعزيزة زوجة علي مدرس الرياضيات، والتي لم يرها عماد سوى مرة واحدة طوال مكوثه في بلحارث.

ولقد ظهرت المرأة في رواية (الطريق إلى بلحارث) كتابع للرجل، وكوعاء لنزواته تحت ضغط العادات والتقاليد التي لا تمت للدين بصلة، ليس فقط من قبل رجال القنفذة وبلحارث، بل حتى من قبل الوافدين.

ولمزيد من التفصيل فإن كل الرجال في قرية بلحارث بمختلف درجة ثقافتهم ومستواهم المادي يتاجرون في الزواج بالنساء. فمعيظ مدير المدرسة قد طلق أربع نساء ويعيش مع الخامسة شريفة، التي كانت زوجة لبوعايظ فراش المدرسة، ولكنه خطط لاختطافها منه بمساعدة بوحربان شيخ القبيلة عندما رأى من جمالها ما يسره، ولكن هذا لم يكفه، فخطط لاحقاً للزواج من دخنة ابنة بعرة صاحبة المقهى، والتي أصبحت من أغنياء بلحارث من وراء ذلك. وعلى الرغم من كونه حرّ يكره السود من سلالة العبيد، إلا

أنه يريدها ليس حباً فيها وإنما طمعاً في إرثها بعد وفاة والدتها. ولقد زادت كراهية وبغض معيظ لبوعايظ، لاعتقاده بأن الأخير هو السبب في فشل تخطيطه للزواج من دخنة. وفي الواقع أن والدتها السيدة السوداء الخمسينية ذات الشعر الأبيض والظهر المحدودب هي المرأة الوحيدة التي قالت لا، بل سخرت من طلبه ورفضته قائلة: «يا مرجوج، ما شبعت من النساء، أربعة طلقتهن والخامسة عندك، وتريد بنتي؟ تبغى تكملها نص الدرزن، فشرت عينك وعين المدرسة التي أنت مديرها» (ص 52).

وبوعايظ أيضاً تزوج بأربع نساء، واحدة ماتت بالحمى، والثانية التي خطفها معيظ منه بعد فترة من زواجها، والثالثة آثرت العيش مع أخيها عند زواج بو عايظ من الرابعة. ولكن بوعايظ هو الرجل الوحيد الذي أنصف المرأة بعض الشيء في تعامله معها، إذ إن هذا الرجل القصير المتمرد يخفي وراء جهله وفقره وانسياقه وراء غرائزه كرامة ورجولة منعته من العيش مع امرأة لا تريده وترغب في غيره.

ولم يكن الوافدون من المدرسين بأحسن حالاً من أهل القرية في تعاملهم مع المرأة. فعلي المدرس زج بزوجته في هذه المتاهة وهي حامل في الشهر التاسع خوفاً من فقدان وظيفتها كمدرسة في بلحارث، فقتل فيها الإحساس بالأمومة متمتعاً بسلطته التي يقرها المجتمع كزوج لها. وولع منصور بظفرة، المرأة السوداء اليمنية الأصل ذات الثلاثين عاماً هو ولع حيواني، وكونها راعية أغنام ومغنية وراقصة في أعراس المنطقة جعلها لا تعبأ بتقاليدها وعاداتها، لذا استجابت لتخطيط منصور منذ بداية الرواية للظفر بها لإشباع غرائزه ونزواته ضارباً بجميع الفروقات والحواجز عرض الحائط. نسي بدائيتها وجهلها، نسي حضارته وتعليمه، واستسلم لهاجسها حتى الموت. وعماد نفسه كبطل للرواية هل كان منصفاً في حبه لنادية؟ ألم يخنها تكراراً ومراراً في أحلام يقظته؟ ألم يتضجر من كرهها لغربته؟ ألم يحدث نفسه بأحقيته في البحث عن أخرى تتقبلها وتقدرها؟

منذ بداية الرواية شعر القارئ بتحيز عماد ضد محيط غربته الجديد، وذلك بالتركيز على عرض سلبياته قبل إيجابياته إن كانت هناك إيجابيات. ففي مقهى الجوزين بجدة رأى الناس تختلط مع الحيوانات في نفس المكان، «ورجال يأكلون اللحم والأرز باليد اليمنى» (ص 14) ويبصقون خاصة لدى سماعهم ما لا يعجبهم. أما عن رحلته من جدة إلى القنفذة برفقة صديقه منصور

فحدث ولا حرج، فلقد وصفها بالتفصيل الممل. الرحلة شاقة استغرقت خمس عشرة ساعة بسيارة الجيب وسط رمال الصحراء الحارقة، ومن خلال هذه الرحلة تجسدت نظرته للأهالي، وهي نظرة مستعلية لما يمثلون من جهد وبداوة. لذا فقد حذا حذو صديقه منصور في عدم فتح أي حوار معهم: «إنني لن أجازف بالتحدث إلى أي منهم، لأنني بعد لا أفهم الكثيرمن الكلمات التي يستخدمونها» (ص 17) حتى ضحكاتهم لم تنج من نقده اللاذع فهم يضحكون «بطريقة بدائية» (ص 23) أليس في ذلك تجنياً واضحاً، فالضحك ضحك يتميز به الإنسان عن الحيوان استناداً إلى ما يقوله علم النفس بأن الإنسان «حيوان ضاحك».

وباختصار فإن الرحلة إلى القنفذة كانت بالنسبة لعماد رحلته إلى المجهول، فلا يوجد طرق معبدة، ولا لوحات إرشادية، إنما يستدل السائق على الاتجاهات بالبحر في النهار، وبالنجم في الليل. ومما فاقم من صعوبة الرحلة والخوف من ضياع الطريق بداية آلام المخاض لدى عزيزة زوجة علي مدرس الرياضيات، والذي دفعه الجري وراء الكسب والمادة إلى المخاطرة بها في هذه الرحلة. إن ولادة عزيزة في صندوق سيارة الجيب على مشارف القنفذة في تلك الظروف البيئية السيئة جعلها تفقد وليدها فجراً يوم ولادته. وفي هذا إشارة من الروائي إلى أن فجر هؤلاء الغرباء وحلمهم سيموت وسيسحق قبل أن يشرق فجراً في أرض الواقع.

وفي مقهى القنفذة، اتضح لعماد وهو جالس بين زملائه من المدرسين الوافدين بأن الكذب والحقيقة سواء هنا في هذه القرية، مادامت تؤدي إلى إمتاع الحاضرين، وإضاعة الوقت الذي لا يمر، وإذا مر مر ببطء شديد. إلى هذا الحد وصل الاستهتار والاستخفاف بالمحيط الجديد، إلى حد خلط المفاهيم الأخلاقية والتي يضيع معها التمييز بين الخطأ والصواب. ولقد دعم علي ذلك بقوله لعماد: «سترى ما لا تتوقع في هذه الصحراء» (ص 46). وينعكس هذا الاستخفاف بالمحيط الجديد على اهتمام المدرسين بمظهرهم وملبسهم، فقد يقضون العام بأكمله ببنطال أو بنطالين، متعللين ببساطة الحياة هنا وانعدام تعقيدات المدنية، ولكن الواقع هو استهتارهم بالناس كبدو لا يفهمون شيئاً عن النظافة والأناقة. ولا يقتصر إهمال الوافدين على المظهر فقط بل يمتد إلى الثقافة، فنجد علياً لا يرى ضرورة لها في هذه الصحراء، وهو لا يكلف نفسه حتى قراءة الصحف التي تصلهم متأخرة.

إن استعلاء منصور على الأهالي وعدم رغبته في مخالطتهم كما اتضح في موقفه من رفقاء الرحلة من جدة إلى القنفذة، لم يستمر طويلاً، إذ نجده يتنازل سريعاً ليصحب بوعايظ، فراش المدرسة، الذي يستطيع أن يوفر له الشراب عند حاجته. فهل صاحب منصور بوعايظ من منطلق الصداقة الإنسانية أم لأنه الوحيد القادر على توفير المتعة الزائفة الرخيصة له في هذا المحيط الكئيب. وبعد أن عرف عماد بسر العلاقة بين منصور وبوعايظ، نصحه بالإقلاع عن ذلك. ولكن هذا وكما هي العادة دائماً تظهر ازدواجية عماد، فنراه قرب نهاية الرواية، وبالتحديد في الفصل التاسع منها يقر بتناول الشراب مع منصور، ويضع لذلك الكثير من المبررات: «أرفض هذه الفكرة من أساسها قبل أسبوع تسلحت بكل ما حفظت من قيم ونصائح عن الصحة والمستقبل وحاولت إقناع منصور بضرورة ترك هذه العادة السيئة، ورغم أنني أشاركه الشرب، إلا أنني كنت مستعداً للإقلاع عن هذه العادة المستجدة علي، لا أدري إن كانت طريقتي في الإقناع غير موفقة، أم أن منصوراً لا يريد الاقتناع فقد قال لي يومها إنه يشرب لأسباب لا يعرفها» (ص 71-71).

إن هذه الازدواجية يعممها عماد على جميع الرجال عند تردده وخوفه من إخبار منصور بقصة حبه لأخته نادية، فعلى الرغم من أخلاقيات منصور المتحررة «قد يتغير حينما تصل الأمور إلى أخته، وقد يصحو من سكرته هذه، كل الرجال يتغيرون عند هذا المنعطف، يتحولون إلى ثيران هائجة، أنا كذلك» (ص 74).

أفلا يتساوى هنا الرجال الوافدون مع رجال بلحارث في هذه الازدواجية؟ أم غاب ذلك عن ذهن عماد المنحاز والبعيد كل البعد عن الموضوعية؟

ويستمر خداع عماد لنفسه خاصة بعد سماعه بنبأ رغبة علي في الاستقالة والعودة إلى بلده في نهاية العام، فيحدثها بقوله: «الاستقالة تعني الانثناء، التراجع، الحياة هنا كفاح من نوع ما، يجب ألا نهرب من هذا الكفاح»، ولكن بعد بضع صفحات تعود خلجات نفسه لتذكره بفراغية هدفه «ما الهدف؟ أعيش هنا كالكلب، منسي، وفي غمرة الفضول والذكريات، يسأل عني صديق في الوطن، أو امرأة ابيض شعرها، ونحل جسمها، أو ربما فتاة بيضاء وردية، لم يعد لي في ذاكرتها سوى لحظة الوداع. ما الهدف؟» (ص 82).. أين الكفاح والصمود؟ أين الرسالة الحضارية التي يجاهر بها ويدعيها؟ بعد هذا البوح الصادر من صميم القلب.

لم يستطع عماد أن يفهم أن استقالة علي ليس معناها عزوف عن جمع المال وتحسين الأحوال، ولكن إدراكه بأن الحياة ليست مالاً فقط، وأن رحيله هو إعلان عن عدم رغبته في فقد فجر آخر ينير حياته وحياة زوجته، ولقد لخص ذلك كله في قوله: «موت فجر بعثني من القبر» (ص 85).. علي ولد من جديد باتخاذ هذا القرار الحاسم. منذ خمس سنوات قضاها غريباً لم يحس علي بأنه صادق مع ذاته مثل هذا اليوم. «لقد مللت الغربة، وزوجتي أيضاً قرفتها، صرنا نتخيل الوطن على أنه حلم، فردوس يهرب منا، باختصار نريد أن نعيش» (ص 84). وبمعنى آخر فإن المكوث في بلحارث هو الموت في نظر علي.

خلال المواجهة بين الرفقاء الثلاثة، تردد ذكر الموت على لسان علي لأنه «حقيقة والحياة حقيقة» (ص 83). وهنا تداعت الأفكار في ذهن عماد معلنة سيطرة المكان والمحيط الغريب على كل شيء لدى سماعه علياً يقول: «هنا أنكر كل شيء إلا الموت، لأنه الشيء الوحيد الذي ألمسه» (ص 83). لقد ساوى الحياة في هذا المحيط بالموت، فهل يجدي كفاح وصمود عماد الذي يدعيهما مع الموت. هنا فقط ولأول مرة يحس عماد «باتساع الهوة بين النقيضين في داخلي» (ص 83) لدى مواجهة فلسفة علي ومنصور المتعلقة بالموت والحياة.

إن هذا النقاش بين الرفقاء الثلاثة عرّى الحقيقة، وكشف الكثير من الأمور، وساعد كل منهم على مصارحة وربما مصالحة ذاته. لقد أدركوا أنهم يجرون وراء سراب ولا يحققون شيئاً فيهذون: «الفقر»، «هل تتوقع أن تصبح هنا غنياً؟» (ص 84). «ألا يوجد للحياة أهداف غير المادة» (ص 58) والصبر جميل إذا «كان هو الحل أو إذا كان لابد منه، لكن ما الذي يجبرك على الصبر» (ص 84).

حينها مزق عماد دفتره الذي يحتفظ به منذ أيام الدراسة، الذي يضم بين صفحاته قصائده عن الحب والوطن والأرض، لأنه ذكره ببلوغه سن الرابعة والعشرين دون أن يحقق شيئاً مما كتبه وخططه من أجل الوطن، ولأنه ذكره بواقعه المرير، هنا «أحسست بارتطامي بجسم صلب، ما الذي فعلته من أجل ذلك الوطن على امتداد السنين الطويلة» (ص 89) ثم يعود ليبرر سلبيته بتوهم أن «القصيدة ليست أكثر من هاجس تفرزه حالات الغرق النفسي» (ص 89).

حتى وهو يهذي بالحمى، يفكر مجدداً في غربته ويخدع نفسه بتبرير الهدف من ورائها وحقيقتها: «كنت أعرف بأن الصحراء

هي نهاية العالم، لكنها أصبحت قدري بعد أن قررت الموافقة، لم يكن الرفض وارداً لدي عندما قرروا تعييني في عمق الصحراء» (ص 90). «كنت بحاجة إلى السفر، فالحياة دغل أفريقي يغلق كل المنافذ حولي» (ص 91).

بموت منصور الفجائي تحقق الكابوس الذي حلم به عماد، حيث رأى في منامه عقرباً ضخماً بسقف بيتهما بقرية بلحارث «عيناه كعيني بوم، ونابان كأنياب ذئب جائع» (ص 68) وعند هروب عماد من البيت رأى ضبعاً يقترب منه، فعاد ثانية إلى البيت ليجد العقرب غارزاً أنيابه في رقبة منصور، فأفاق مذعوراً من نومه، ليرى حقيقة حينها عقرباً أصغر حجماً في السقف، فتساءل: هل تحقق الحلم؟ ثم قتل العقرب. إن الإشارات والتلميحات في هذا الحلم تدل على الخوف الذي يتملك عماد في هذه الغربة الموحشة، وتنبئ بخاتمة الرواية التي تتضمن موت منصور.

بعد موت منصور، ولسخرية الأقدار تصل ظفرة برفقة بوعايظ بناء على الوعد المبرم بينه وبين منصور، فيحدث عماد نفسه قائلاً: لو تعلمي يا ظفرة ماذا يخبئ السكون في جثة هذا الغريب». (ص 107) وتستمر سخرية الأقدار في وصول معيظ برفقة خمسة رجال للإيقاع ببوعايظ لتورطه هو ومنصور في علاقة آثمة مع ظفرة. معيظ يريد الانتقام من بوعايظ، «وأنت الجسر يا منصور». (ص 108)، يقول عماد هذا محدثاً نفسه، وكأن منصوراً حمل وديع لم يخطط للظفر بظفرة لإشباع رغباته الغريزية منذ وصوله إلى المنطقة.. حتى عندما يطلب منه مديره معيظ أن يبتعد، نجد عماد لأول مرة يخالفه وهو يسأل نفسه، موجهاً الخطاب لجثة صديقه: «كيف أبتعد يا منصور؟ أبعد هذه الغربة، هذا البعد، أبتعد؟» (ص 107) وعند معرفة معيظ ورجاله بموت منصور وخروجهم من البيت يعود عماد لنفس المساءلة: «هل كان في موتك الخلاص؟» (ص 108) إن انطباعات عماد بعد موت منصور حولت هذا الصديق إلى رمز وبطولة، هو بعيد عنها كل البعد، ومن ذلك قوله: «البيت قفر إلا من نواح بوعايظ، وشهقاتك يا ظفرة، لتذهبي إلى الخلود، لأن منصوراً هو الذي أحبك» (ص 108) كما شبهت إصابته بالحمى ثم موته بمعركة خرج منها بطلاً: «اخترقتك الحمى كرمح يخترق جسد المحارب» (ص 110).

هنا فقط وبعد هذه الفاجعة، اتخذ عماد قرار اللاعودة، بعد أن سمع كلمة الاستقالة تتردد في هذيان منصور قبل موته

بالحمى: «سأرافقه ولن أعود، آه يا منصور، لقد خلقت في القدرة على اتخاذ القرار، الليلة فقط سمعت كلمة الاستقالة وهي تنطلق من فمك على شكل صرخة كتلك الصرخة التي خرجت من فم علي عندما أخبرنا بميلاد فجر» (ص 109).

إن خوائية الغربة وضياع الحلم تجلت في مصاحبته عماد لجثة منصور بدون أي شيء، بدون أي مكاسب، بدون أي ماديات، «أنا وأنت بدون أمتعة، وسنبقي كل شيء هنا حقائبنا، ملابسنا، حتى دفاتر المذكرات» (ص 111) وعندما حلقت الطائرة بدا له كل شيء يصغر ويصغر حتى يتلاشى، والجميع «يتحولون إلى نقاط باهتة وسط بحر الرمال». (ص 111) تفرق الجميع بصورة أو بأخرى، بحياة أو موت، وبقيت الصحراء صامدة تضم أسراراً لا تنتهي.

في نهاية الرواية صار منصور مهزوماً مدحوراً، وعماد لا يعتمد عليه، وعلي «راح وطي»، وأصبحت ظفرة قهرة، قهرت بأنوثتها غرائز منصور الحيوانية حتى قبل أن ينالها، وأمسى فجر نذير موت وفجعية، لا نبوءة أمل وميلاد. هذه الدلالات لبعض أسماء شخوص الرواية سواء كانت مقصودة أم أتت مصادفة، تضمنت سخرية الروائي من خوائية الهدف وعبثية الوجود.

واستناداً إلى قولة ميخائيل باختين الشهيرة بأنه «لا يوجد فهم للنفس دون فهم للآخرين»[8]، فلقد عاد عماد إلى بلاده كما أتى إلى هذه الصحراء، لأنه لم يفهمها، لم يستوعب الحضارة التي تمثلها رغم بدائيتها، بل ركز على السلبيات، وترك الإيجابيات. إن نظرته الدونية للسكان سواء في قرية بلحارث أو حتى المدن التي زارها كان أساسها أحكاماً مسبقة جائرة، بنيت على موروثات تقليدية، نقلت وتقبلت دون فحص أو تمحيص. كما أن شخصية عماد لا تتمتع بسعة الأفق الموضوعية التي تمكنها من النظر إلى الاختلاف مع الآخر على أنه تكامل وليس تناقض، وأن تقبل هذا الآخر لا يكون بنبذه والاستعلاء عليه في محاولة للانغلاق على الذات تصادر أي مبادرة للحوار وإنشاء علاقات ندية سليمة أساسها المساواة والإخاء الإنساني.

الهوامش

1) علي الرباعي «حوار مع جمال ناجي» جريدة الحياة، 2006/2/6م، ص 1 wwwQumant,net.

2) نفس المرجع، ص 2.

3) عبدالرحمن المنيف، Al-akhdoodnet ص 1.

4) علي الرباعي، «حوار مع جمال ناجي»، ص 2.

5) الآخر يتضمن «الاختلاف الذي نضعه بين أنفسنا وبين الآخرين، وذلك بفرض اعتبارات الجنس والعرق، وغيرها من الفوارق». جوليان ولفرير، المصطلحات النقدية في النظرية الأدبية والثقافية (هامبشاير: ماكملان، 2004)، ص 169.

6) Anti Hero أو اللابطل هو: «الشخصية الرئيسية لقصة، تمثل فيها بطلاً مجرداً من صفات البطولة، ويتميز عادة بدناءة النفس والجبن، وعدم تقيده بالمثل العليا عن وعي أو غير وعي. هذه الشخصية أصبحت شائعة في الأدب القصصي بفرنسا وإنجلترا بعد الحرب العالمية الثانية». مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، (بيروت: مكتب لبنان، 1974هـ)، ص 21.

7) Ryhtorical Question أو السؤال المجازي وهو «سؤال وضع ليس للحصول على إجابة، ولكن كمؤثر في السياق لإجابة جازمة ومتعارف عليها». أ. ف سكوت، المصطلحات الأدبية الدارجة، (لندن: دار نشر ماكملان، 1981م)، ص 26.

8) جريج براندست، دائرة باختين، (لندن: مطبعة بلنتو 2002)، ص 45.

* * *

«الطريق إلى بلحارث» ومعاناة الإنسان

طاهر الزهراني

- **الطريق إلى بلحارث والحواس الخمس:**

هــذه الـروايـة الـصـغـيـرة والـعـمـيـقـة تـجـرك بـتـلابـيـبـك إلـى عـمـقـهـا الـسـحـيـق... فـقـد تعاقدت تعاقداً منسجماً مع الحواس الخمس.

فترى جدة قبل عقود الشوارع، السيارات والأنوار والمقاهـي، تـرى طريـق الجنوب الصـبـاخ الرمال الجبال، ترى بعرة السمينة وظفرة المثيرة.

تسمع أصوات الضوضاء وعجلات السيارات وأصوات الفناجين في المقاهي وصياح القهوجي وصوت الفحم وأصوات الباعة في سوق (الثلوث) وصوت الزير يدوي في الأرجاء تسمع صوت الرعد والريح وهذيان الحمى القاتلة....

في هذه الرواية يلسعك مذاق العرق المحلي ويؤذي أسنانك برودة الكولا المثلجة ويلذع خملات لسانك طعم القات والشاي المحروق!!

تشم في الطريق إلى بلحارث رائحة الحطب والنرجيلة ورائحة الجسد الذي بدأ يتعفن... ورائحة الأرض المبلولة التي تشد وتجلد بسوطٍ من الذكريات القديمة.

وفيها تحس بحنان نادية وحرارة ظفرة وبرود المكان وأيام الفرح والرطوبة القاتلة ويميت كتفك ألواح الثلج المحمولة.

قصة الورقة:

عندما انتهيت من قراءة هذه الرواية، كان هناك شيء يناديني ويقول: لماذا لا تبحث عن مقهى القوزين؟ قم ابحث عن حقبة من التاريخ؟ كنت متردداً في الذهاب، مقهى الفوزين ربما أصبح الآن مجتمع سكني أو محلات تجارية وإذا كنت متفائلاً سوف تكون أثراً بعد عين على أقل تقدير!!

في أحد الأيام ركبت سيارتي الشوارع مزدحمة ومدينتي «دائمة الظمأ للحظة استرخاء وسكون» توجهت إلى حي السبيل وإلى الفوزين بالخصوص سلكت شارع المخزومي المسمى سابقاً بشاع القنفذة، أوقفت سيارتي على جانب الطريق وأخذت جريدتي وأوراقي، دخلت الشوارع ومررت بالأزقة سألت الوافدين هناك لم يسعفني أحدهم بإجابة تذكرت عماد الساقي عندما قال: «مقهى القوزين كالسمكة كلما حانت لحظة اصطيادها ضاعت من جديد» وفجأة مر بي شاب قد لفحته شمس السبيل جيداً فقلت في نفسي وجدت ضالتي وفعلاً تقدمت وسألته فدلني على المكان.

ذهبت إلى نفس المكان وجدت بوابة قديمة صدئة ويعلوها لوحة كتب عليها (قهوة الجنوب).

دخلت المقهى تفاجأت لقد دخلت بوابة الماضي فعلاً الكراسي مجدولة بالحبال والسعف بعضها متهالك وبعضها معتمد على الآخر، وجدت عم جابر ووجدت البقر والغنم في الزاوية لازالت الأوساخ والروث الحيواني كما هو من أيام جمال ناجي، لا يوجد شيش لا يوجد رواد روادها هم هم من قبل أربعين خمسين سنة ولم يبق إلا قليل منهم فقد انتزعهم الموت واحداً تلو آخر قهوة القوزين أصبحت وقف لعابري السبيل والمقطوعين من الشجر.

قال لي عم جابر:

- لقد مات صاحب القهوة قبل ثلاثة أيام، وليس فيها إلا أنا وهذا الرجل.

وأشار إلى كومة من العظام رجل مستلقي تحت ناموسية.

- إنه رجل من أهل الجنوب إنه من جماعتك له ثلاثة عقود في هذا المكان!!

معقول هذا هو المقهى الذي قال عنه جمال ناجي: «هي مقر سماسرة الطرق وسائقي الرمال المقهى يغص بالرواد، رجال يأكلون اللحم والأرز وآخرون يتباحثون وقد بدت على وجههم ملامح الجد».

المفاجأة عقدت لساني وهزت كياني ارتقيت على أحد تلك الكراسي بدأ الكرسي تمايل ذات اليمين وذات الشمال حتى استقر.

«أشعر بأن المقاهي القديمة أكثر من مجرد مقامٍ أحياناً إنها دفاتر تاريخ إنها أيضاً مناهج اجتماع ومراجع سياسية وكتب آداب ومؤشرات اقتصاد أحياناً، المقهى العريق يشبه جامعة شعبية غير مستغلة جامعة شعبية بدون قبول وشهادات تؤهل للاندماج في تراب المكان»(*).

أحضر لي القهوجي شاي تلقيمة، سكنت، ارتشفت الشاي، الشاي المعتق إن صح التعبير، أخذت أقلب رواية إبراهيم ناجي، تأملتها مرة أخرى بدأت أستحضر أحداثها، بعد رشفات ساخنة من الشاي، عرفت ما الذي يقصده جمال ناجي!!

الطريق إلى بلحارث ومعاناة الإنسان:

إن المعاناة التي أوردها جمال ناجي في الطريق إلى بلحارث ليست هي معاناة بلحارث بل هي معاناة الإنسان نفسه.. مهما كان جنسه ولونه وفكره.. في هذه الرواية يسرد لنا المؤلف هموم الإنسان العادي والهامشي والمثقف لا يهم التصنيف المهم أن هناك هاجساً ومعاناة وهي تطغى على الكل وبعد ذلك يلجأ الكثير من البشر إلى الهروب من الواقع وطرق كل باب أو سرادق للهروب وإما أن يستسلم الإنسان ويرضى بواقعه والرتابة القاتلة جراء ذلك.

إن الرزق وطلب المعيشة يشكل هماً للإنسان فها هو عماد يهذي فيقول:

«خمسة الآلاف ريال لعلني أهذي وكدمات تلك الأيام القاسية الشظفة أهكذا يكون الانتقال من الفقر إلى الغنى؟ من الانسحاق إلى البذخ» ثم يقول: «لأول مرة يجتاز حياتي حدث مهم كهذا سأرسل لوالدتي مبلغاً، تسدد به دينها وسأشتري سريراً وبطانية جديدة تختلف عن هذه التي تغطيت بها في المقهى».

....

في موطن آخر يسأل منصور علي فيقول: «لماذا جئت إلى هنا؟

يرد علي: «لأنني كنت أريد أن أجمع أكبر قدر من المال».

(*) محمد حسن علوان: صوفيا، 94.

في الطريق إلى بلحارث الكل يحمل هم الأرض والوطن:

حتى الناس البائسين حيث «يقرب الشيخ رأسه من المذياع بدأ المذيع بصوت رتيب – أعلن مصدر مطلع في القاهرة صباح اليوم بأنه تقرر توقيع اتفاقية سيناء،.... بصق الشيخ على الأرض ثم هز رأسه».

يتابع المذياع «من الجدير بالذكر أن الأزمة اللبنانية قد اتخذت أبعاد جديدة بعد ذلك الانفجار الذي هز أنحاء بيروت».

ولا ينسى الإنسان هم وطنه والأعداء وإن كان يخنقه وعثاء السفر.

قال الرجل الملتحي:

– أشوف عينك ما تفارق البحر يا أستاذ ما في بلادكم بحر؟

– فيه بحر لكن اليهود احتلوه.

– آه يلعن أبو اليهود لك الله يا أستاذ ما لهم دين.

وحتى منصور الذي يعيش خارج الزمان والمكان «يرسم على ناموسيته خارطة فلسطين لكنها لم تكن متقنة تماماً».

الغربة أيضاً لها شأن آخر:

يقول علي: «ما الهدف يا عماد؟ ما الهدف؟

أعيش هنا كالكلب منسي وفي غمرة الفصول والذكريات، يسأل عني صديق في الوطن، أو امرأة ابيض شعرها ونحل جسدها أو ربما فتاة بيضاء وردية لم يعد لي في ذاكرتها سوى لحظة الوداع ما الهدف؟ ما الهدف».

رغم هذا السواد فهاجس الموت يحوم فوق الرؤوس:

يقول علي: «غريبة هذه الدنيا، الموت فيها أسرع من الحياة، كنت سأحتفظ – لولدي – فجر بذكريات فريدة، عن لحظات ولادته أين ولد متى كيف كان هذا حسبته سبقاً إنسانياً، أذكّر به فجر، الذي أصر على الموت قبل معرفة هذه الذكريات».

يقول منصور لعلي:

– لماذا تضع الموت دائماً نصب عينيك؟

– لأنه حقيقة.

وهاهو الموت أيضاً يظفر بمنصور قبل أن يظفر بظفرة.

إذا تقرر ما سبق..

فإن الإنسان أمام هذا السيل الجارف من هموم الحياة على مفترق طريقين:

– إما الهروب من الواقع كـ (منصور).

– وإما الاستسلام كـ (عماد).

– والإنسان الصامد هو الذي لا يهرب ولا يستسلم.

فالهروب هنا له عدة طرق وأبواب:

أولاً: المقاهي:

«فالمقاهي هي المقر الوحيد لكل الغرباء، حيث لا وجود للفنادق في القنفذة، يتآلفون بسرعة عجيبة يرفعون الكلفة بينهم يتأففون باستمرار يطيب لي الحديث عن خصوصياتهم ويفلسفون الأمور على أهوائهم».

ثانياً: بوعايض البوابة العظمى للهروب:

يقول منصور: «بوعايض علمني طريقة لصنع الشراب وبوعايض له أصدقاء يأتون بالقات من اليمن؟ هل تعرف القات؟

- سمعت به أيام الدراسة...

- إنه مركب إلى عالم آخر ينقلك إلى دهاليز غيبية وذكريات لم تحصل أبداً إنه صانع الذكريات لمن لا ذكريات له».

ثالثاً: من طرق الهروب العيش خارج الزمان والمكان:

عندما قرر عماد ألا ينام تحت السقف خوفاً من العقارب والأفاعي ذكر بأن: «منصور كان يعتقد بأن للزواحف أخلاقاً خاصة بها فهي لا تؤذي النائم وقال لي مرة:

- هل سمعت في حياتك أن أفعى أو عقرباً لدغ إنساناً نائماً؟

وكان ينام مطمئناً غير عابئ بهلوساتي!!».

ونجد هذا الهروب عند بوعايض أيضاً:

قال لي بوعايض: «كيف شفت بلحارث يا أستاذ عماد؟ هل أعجبتك؟

- طبعاً.

قال: «لك الله يا أستاذ إنها أحسن قرية في منطقة القنفذة فيها سوق الثلاثاء والغيل بيمر من وسطها والنخيل مثل التراب وبعدين فيها مدرسة، لك الله إنها أحسن من القنفذة».

رابعاً: ظفرة سرادق عميق للهروب:

قال منصور عن ظفرة:

«في القنفذة سترى يا عماد جسداً بلورياً امرأة حسناء هل سمعت بظفرة؟ هل تعلم بأني أحبها بكل ما في الكلمة من مخاوف وألغام رغم أنها سوداء فاحمة....

ظفرة تضرب عرض الحائط بكل تقاليد القنفذة ظفرة دائمة الفرح، تقاطيع وجهها تفصح عن فرح مثبت كالوشم.

اسم ظفرة مكتوب بالدهان الأحمر على ناموسية منصور.....

ما الذي يريد إثباته؟ وما الذي يدفعه إلى الحب الجنوني لتلك المرأة ظفرة هل

يحبها حقاً؟ هل يريدها؟ أم أنه يريد أن يقول أشياء كثيرة أخفق في قولها في حالات وعيه؟

منصور لا يكف عن التفكير بظفرة لعلها استحوذت على حالات صحوه أيضاً...

منصور أحس بالخوف من لحظة اللقاء بظفرة وكيف سيفك الحوقة عن وسطها؟ ترى ماذا تلبس تحت الحوقة؟

إنه يريد أن يظفر بها:

«سأمزق قطعة الشاش الأسود التي تغطي ....»..

ظفرة والتي هي ..... «مات منصور وفي جسده تلك الرغبة الجارفة الزاحفة إلى كل أعضائه وأحلامه وهواجسه منصور مات وتلك الأمنية الحارقة خبت في جسده».

عماد المستسلم داهمته الرتابة:

حيث يقول: «تساءلت مرة عن سر الكآبة التي تنتابني كل سبت فلم أجد لها تفسيراً ولكني عثرت على سبب واحد هو أن السبت أول أيام الأسبوع وأن كلمة السبت تحمل في طياتها عملاً متواصلاً لمدة ستة أيام».

التردد الداخلي لدى عماد سبب له عجز عن إخراج عواطفه ومشاعره حيث قال: «في ليلة التاسع من تشرين، ذهب منصور لزيارة أصدقائه في إحدى القرى المجاورة وبقيت في البيت حاولت كتابة قصيدة كتبت بضع مقاطع ثم تعقدت قريحتي تذكرت نادية حاولت استنماء صورتها فلم أفلح خرجت... كنت أحس بأن رأسي مليء وصدري وبطني كلي محشو بأشياء كثيرة تمنيت لو أستطيع تفريغها علي الورق لكنني فشلت أخرجت دفتراً صغيراً يحتوي كل القصائد التي كتبتها أيام الدراسة قرأتها جميعاً، صنعت فنجان قهوة خرجت مرة أخرى لمشاهدة القمر، بقي السؤال خرجت دون أن أدري لماذا أحسست باختناق أمسكت بدفتر القصائد مزقته إلى قطع صغيرة ثم أحرقتها... بعد أن وصلت إلى قناعة أن القصيدة ليست أكثر من هاجس تفرزه حالات الغرق النفسي».

من الطيب ومن الشرير:

رغم التيه الذي عشناه سابقاً إلا أن عماد يصفعنا بحقيقة مرة وسؤال عميق بعيد الهوة «أدير موسيقى «الطيب والشرير» – وهي موسيقى لـ (إينايو مور كوني) – أتخيل الفيلم شاهدناه أنا ونادية في عمان».

في هذا الفيلم حدد لنا المخرج المبدع/ سيرجيو ليون من هو الطيب ومن هو الشرير ومن هو القبيح؟

في الرواية قال عماد: «رغم كل شيء من هو الطيب؟ ومن هو الشرير؟».

ولم يقل القبيح لماذا لأن القبح من أصبح من المسلمات أصبح شيئاً ملموساً، حقيقة لا مناص منها!!

قال عماد: «رغم كل شيء من هو الطيب؟ ومن هو الشرير؟ هذه مشكلة». وأقول طبعاً هذه مشكلة متجذرة في عمق لكل إنسان، هذه المشكلة ليست مشكلة منصور أو بوعايض، عماد، هذه المشكلة مشكلتنا نحن أنا وأنت وجميع البشر ثم قال: «وهنا نبحث عن أنفسنا ربما عن البدائل الغارقة في أعماق الذات» هنا حاصرنا المؤلف وبدأ في الخنق بدأ يخنقنا نحن الذين نلبس أقنعة مختلفة!!

أخيــــراً:

إن جمال ناجي لم ينقل لنا معاناة إنسان بلحارث فقط بل معاناة الإنسان العربي حيث قال مرة: «معاناة إنسان بلحارث هي معاناتي فهاك توحد فيما بيننا فنحن مغتربون نبحث عن رزق وإنسان بلحارث قروي يجاهد بإمكانات متواضعة لتوفير لقمة العيش كلانا في غربة وكلا الغربتين قلصت المسافات فيما بيننا».

هذا هو الجنوب يعلمنا دائماً بكل صراحة ووضوح ودون أي نفاق أو مجاملة!!!

* * *

انشطار - استلاب - الذات بين الأنا والآخر - العودة إلى بلحارث

نجلاء علي مطري

من هذا ما صرّح لي به القاص الروائي/ جمال ناجي في مكالمة هاتفية، فالعنوان الذي رأت الدكتورة أنه الأنسب هو من وجهتي لا يحمل المداليل التي يحملها عنوان: «الطريق إلى بلحارث»، ذلك أن العنوان «يمتاز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية عضوية مع النص»[1] إنه المفتاح الذي يتلقاه المتلقي منذ الوهلة الأولى لقراءة النص، والبنية الصغرى التي تؤدي إلى بنية كبرى.

والعنوان هنا دالٌ مركب من ثلاث كلمات، يحمل في طياته بعداً دلالياً يشير إلى نسق النص، وهاتان العلاقتان تشكلان بعداً تأويلياً وسؤالاً يطرحه العنوان ليقوم النص بالإجابة عليه، فيه تحل ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص، وتحديد تيمات

الخطاب القصصي، وإضاءة النصوص بها، و«الطريق» كونه نواة دلالية يمكن استكشافه بعد تفكيك دلالي لمفرداته التي هي وحدات معقدة تتماسك فيها معان مختلفة لكنها بسيطة[2]، يمكن لنا جمعها تحت نواة دلالية واحدة وهي: «الاتجاه» والتي تحمل مترادفات دلالية أخرى «المسك/ الممر الواسع أو الوعر/ المعبر/ السبيل/ الامتداد» إذن هو الوسيلة التي من خلالها نصل إلى بغية وغاية بعينها.

وينحو العنوان هنا منحى مكانياً ممتداً قد يقصر أو يطول، وهو يرتبط مع الزمان في كونه يمثل مسافة زمنية للوصول إلى هدف في فترة محددة.

ويجمع الطريق مجموعة من الأشخاص الوافدين والمواطنين تتعدد رغباتهم، لكن طريقهم واحد.

وشخصيات الرواية «عماد/ منصور/ علي وزوجته المعلمة، تمثل فئة الوافدين الذين أرادوا تحقيق حلم يختلف ويتنوع حسب نفسياتهم، وهذا الطريق الحلم الذي يجمعهم سراب: (الطريق بحر شاسع من الرمال، سراب يتفجر، ينتقل من مكان لآخر فوق الكثبان الرملية)[3].

والرغبة الكاملة في تحقيق هذا الحلم هو الذي نسج خيوطه بين هذه الشخوص، فالأمل المرتقب قد مات متمثلاً في فجر الذي مات وهو في مهده، وهذا يشير إشارة لا تخفى على أحد منذ القراءة الأولى للنص من عدم إمكانية تحقق الحلم الذي سعوا جاهدين إليه، وتكبَّدوا عناء الطريق لأجله.

وهذا الحلم ليس هدفاً حضارياً أو وسيلة تعليمية كما يحاول الراوي/ البطل أن يرسمها على شخصية بطله وإنما كان هدفها اختصار الزمن: (إنني أثمن يا حبيبي رسالتك الحضارية التي تؤديها في مجاهل الصحراء، لكنني لست على ثقة من أنها كانت الهدف من وراء سفرك...)[4]، وفي سياق هذا الوضع فإن الشخصيات التي مثلت منصور وعلي لا مستقبل لها، لأنهما في حقيقة الأمر لم يكن هدفهما الرسالة الحضارية التي يدعيها عماد، فالبحث عن المال وجمعه يتناقض مع الرسالة الحقيقية: (لأنني أريد أن أجمع أكبر قدر من المال)[5]، لكن العيش بسلام هدف آخر أو حلم يسعى علي لتأكيده: (باختصار نريد أن نعيش)، ففجر الغائب الماثل كان حلماً فارق الحياة بمجرد ولادته وهو نهاية صغرى إيذاناً للنهاية الكبرى، وقد ولَّد هذا لدى والده/ علي أنه لا طائل من وراء هذا الحلم: (ووجدت أنني أخيراً أركض وراء سراب لن أمسك به)[6]، لقد توصَّل علي إلى الحل باستقالته فالحلم بعيد المنال قد يولد كفجر ويموت

(الهدف.. ما الهدف؟ أعيش هنا كالكلب، منسي، وفي غمرة الفضول والذكريات، يسأل عني صديق في الوطن، أو امرأة ابيض شعرها، ونحل جسدها، أو ربما فتاة بيضاء وردية، لم يعد لي في ذاكرتها سوى لحظة وداع، ما الهدف؟ ما الهدف؟)[7]، ويدرك عماد هذه الحقيقة التي يصر علي عليها: (كأنه يكتشف نقطة ضعف رهيبة في كيان خصمه)[8]، والتي تثير التساؤلات في نفس هذا الخصم: ماذا فعل من أجل الوطن هذا ما كان ينتابه ويجعله يرتطم بالواقع، وفي المقابل منصور الشخصية العبثية التي حاول التأقلم مع أهل القرية وخصوصاً مع شخصية بوعايظ فراش المدرسة من أجل حلم يراوده «ظفرة» المرأة التي يريدها. لقد مات وهو يهذي باسمها.

جميعهم ساروا نحو اتجاه واحد ألا وهو الحلم الذي مات وليداً في نفس كل واحد منهم، وعادوا إلى أوطانهم بعد أن تركوا كل شيء، وخلَّفوا وراءهم ذاكرة مهترئة تبحث عن أسئلة لتبرر لهم سر هذا الحلم الحاضر الغائب.

إن هذا الطريق المحفوف بالصعاب هو صورة حية لحلم جسَّده هذا الواقع الماثل، لحلم غائب كان الوصول إليه أصعب من الوصول إلى بلحارث تلك القرية البسيطة التي تفتقد لكل تقنيات وسائل الحلم الحقيقي.

أما عن حضور ذات الراوي/ البطل، يتراءى لنا بداية من أن ذاته غير حاضرة حضوراً فعلياً مع الأحداث، ولا يعني عدم حضورها وتفاعلها مع الأحداث تفاعلاً إيجابياً سلبيتها، بل هي ذات واقعية متأملة متفكرة تنظر للأمور بواقعية عميقة تصور وترصد الواقع بكل آلياته تصف المكان المدينة/ جدة: (يلتهمني زحام جدة، سياراتها الملونة الجميلة، عماراتها الرمادية المطفأة، غبارها، والشاطئ الزنكي عند واجهتها البحرية..)[9]، تصف القنفذة: (بيوت طينية، سوق صغير، شوارع ترابية، دكاكين..)[10]، وواقع الطريق الرملي/ الممتد/ المظلم/ السراب، والقرية/ بلحارث: (تقع أسفل جبل عسير، التي قرأنا عنها في تضاريس الجزيرة العربية، حينما كنا صغاراً..)[11]، ويركز على ما يعانيه شخوصها من بؤس، وهو بالتالي لا يعني انفصامه عن الآخر وقطع تجربته عنه.

إن همّ الراوي/ البطل كان في المقام الأول إبراز المعاناة/ معاناة الغير من الوافدين، ومعاناة تلك الشرائح التي تمثل شريحة من المجتمع المحلي السعودي/ شريحة أهل القرى في فترة زمنية كانت فيه

تلك القرى تعيش حالات الجهل والتخلف والمرض.

والبطل أمام هذا الوضع يعيش بين وجوديين وجود داخلي/ ذاتي، ووجود خارجي/ غيري، يرغمه الوجود الداخلي على الانزلاق نحو لحظة القلق المسيطرة على تصرفاته وسلوكه فهو مرة يقرر الهرب، والهرب هو الوسيلة التي يتقنها: (الهرب؟! إنها حقيقة مذهلة، أن يهرب الإنسان، لو هرب والدي من الحرب، لبقي حياً إلى الآن، لو هرب..)[12]، في حين يرى أن الحياة في الصحراء كفاح لا ينبغي الهرب منه: (كل الذين يعملون في هذه الصحراء، صامدون، الاستقالة تعني الانثناء، التراجع، الحياة هنا كفاح، من نوع ما، يجب أن لا نهرب من هذا الكفاح)[13].

وكلما ازداد علو المرء في درجة التطور كلما كان كفيلاً بزيادة حدة الألم[14] والقلق الوجودي، ومن الواضح أن البطل كان يمر بهذه الحالة نتيجة للوضع الذي يرفضه منذ البداية، في حين أن منصور تأقلم مع تلك الحياة البسيطة فهو هادئ في مواقفه مع أهل القرية ومع وجوده فيها: (قال لي ذات مرة محاولاً فلسفة وجوده هنا بأن الحياة بسيطة وأن لا وجود لتلك التعقيدات التي يفاجأ بها المرء في المدن،..)[15]، وهذه الحياة البسيطة تعني راحة البال فلا أحداث جسيمة تهدده، ولا مدنية قد تطغى على ذاته، إنما يبلغ الشعور بالوجود أعلى درجة في حالة الفعل الباطن الذي أنشب أظفاره في الحياة المضطربة[16].

ومع هذا فإن حضور الذات هنا كان حضوراً درامياً فهي تدرك أنها لا تقف وحدها في هذه الحياة بل يشاركها آخرون فيها، بمعنى أن ذاتها لا تقف بعيداً عن بقية الذوات، فهي ذات تتفاعل مع العالم الموضوعة فيه، وفي ذات الوقت تنفصل عنه متجاوزة الوجود الزائف إلى الوجود الأصيل، مما يعني غيابها بشكل فعلي عن الواقع والحياة المعيشية، فتجربة السفر إلى المملكة في حد ذاتها معركة خاضها البطل منذ بداية حياته: (استشرست أمام قرار السفر، حسمت ترددي فرأيتني غريباً عن نفسي عندما قررت بإصرار: سأسافر، لست مقلداً لأحد، ولكنني أحياناً أحس بضرورة البحث عن حل، إنها مسألة إنسانية بحتة)[17]، ثم تجربته في نادية تلك التي يحبها ولا يحبها وتلك التي يقول عنها: (أصبحت أعاني من الغثيان كلما تذكرتها)[18]، ثم اصطدامه بالواقع الذي لم يتوقعه ومع هذا ظل يتابع الحياة مصوراً أبرز وقائعها ودورتها وسعيه الدائب لفهمها وتوسيع مداركه مع التناقض الذي يسهم في

التفاعل مع كل هذه الأحداث، ومدى تفاعله مع لهجتهم المحلية والتي استطاع أن يرسمها رسماً دقيقاً يصور معه حال الواقع المعاش، وهذا يعني أن شخصية عماد ليست شخصية عاجزة عن التواصل بل هي من أكثر الشخصيات تواصلاً مع ذاته، والآخرين في إقامة حوار بينه وبين من حوله، وقد خلَّف هذا صراعاً داخلياً مستميتاً ومقلقاً.

إن الذات الوجودية تقدس الحب لكنها في المقابل ترى أن الحب – الإيروس – لا يمكن أن تتحقق لذته وإثرائه إلا عن طريق الإحساس بالبعد: (أحب نادية، وأعلن الآن رحيلي)[19]، فكلما كان الحب صعب المنال كلما كانت حركته مستمرة متوثبة: (هي لم تغب عني كانت، كانت، لكنها تتسرب الآن، ككل تلك الأشياء التي خرجت من داخلي وذهبت بي إلى حيث لا رجعة..)[20]، حتى عندما أعلم أخاه منصور بخبر حبه لنادية خفت بريق الحب في نفسه ولم يعد ذلك العاشق الذي يتحدث عن محبوبته كما كان.

أما منصور فهو رجل، يعترف بالحب، لكن حبه لـ «ظفرة» حب من نوع آخر حب تتجسد فيه اللذة بالدرجة الأولى: (لكن حبي من نوع آخر، إنه حب».....»)[21]، والرغبة في الحصول عليها: (أحس بالخوف من لحظة اللقاء بظفرة، وكيف سأفك «الحوقة»، وعن وسطها..)[22]، إن الحياة في نظر منصور مجازفة، لكن المرأة الشامخة .... الممتلئة .... أجمل ما فيها، وهو هنا لا يفكر في هذا القلق الجسدي الذي يعتريه هو ومنصور نتيجة لتلك الرغبة العارمة: (بعد أن أخلع ملابسي كلها باستثناء تلك القطعة الصغيرة التي أستر بها مصدراً هاماً من مصادر أرقي، كأنني ومنصور في مباراة)[23]، في حين يحتل مجرد التفكير بالغريزة لدى أهالي القرية البسيطة جل تفكيرهم، فبوعايظ (يبدو للوهلة بريئاً، يتحدث كطفل، يسأل عن بدهيات، حتى إذا انتقل الحديث إلى موضوع النساء ....، تغيرت طريقته في الحديث، وارتفع حاجباه بين الحين والآخر)[24]، ومعيظ مدير المدرسة الذي لم يكتف بما لديه من نساء بل طمع في زوجة بوعايظ وطلقها منه ليحصل هو عليها.

وهذه الذات حينما ترفض الآخر لا ترفضه رغبة منها في التعالي عليه، وإنما لأن إدانتها للآخر ليست نابعة من كونه القروي المتخلف والبدائي بقدر ما هي إدانة للأسباب التي كانت وراء هذا السلوك البدائي غير المتحضر (الصحيح أن الباكستاني ليس طبيباً، بل ممرضاً، لكن أهل القرية والقرى المجاورة يعتبرونه طبيباً)[25]، والسبب أن الصدفة كانت يوماً إلى جانبه

واستطاع إنقاذ بوعايظ من سم أفعى قد أصابت رجولته، لذلك سمي طبيباً، ونتيجة أخرى لشعورها بالغربة التي جعلتها تنفي الآخر وتستقصيه: (هي الغربة يا نادية، وأنت غريبة أيضاً مسافرة حيث أنت)[26]، فهو يعيش بين غربتين غربته عن وطنه الحقيقي/ فلسطين ونادية تشاركه هذا الهم، وغربته عن وطنه الذي عاش فيه/ عمَّان، إضافة للحيرة/ والتردد الواضح على معالم شخصيته: (وحسمت ترددي)، وحالات الكآبة: (وتساءلت غير مرة عن سر الكآبة التي تنتابني كل سبت، فلم أجد لها تفسيراً، ربما كانت مجرد اصطلاح أو عادة سيئة درجنا عليها: أنا ونفسي)[27]، كلها معالم نابعة من شخصية قلقة تنكفئ على ذاتها وتبرز مكنونها الداخلي، مما يعني أن هناك حالة دمج بينها وبين المكان أو ما يسمى باحتواء الدمج وهو الذي تحتفظ فيه الذات بقدر من وعيها وانفصالها[28].

والبطل كان منفصلاً عن ذاته مع المكان، وقد خوَّل هذا تكريسه للملاحظة الموضوعية التي أتاحت له التأمل واحتواء المكان وتصويره بحرفنة وواقعية متأملة: القرية، المدرسة، البئر، سوق الثلاثاء.

إن حالة الوعي والاستلاب «الذهول» هذه كفيلة بالتأمل وإبراز الحقائق بصورة واضحة للعيان وبدقة متناهية.

ولا يمثل المكان أي مقوم من مقومات البقاء، وقد أحدث هذا صراعاً بينه وبين ذات تلفظ المكان وتستقصيه، فهي غائبة عن المكان حاضرة باتصالها بذاتها، وأخرى تحاسب ذاتها الموجودة والمتفاعلة مع المكان، فهي حاضرة في المكان غائبة عن الذات، وكلاهما يحاول الالتحام للخلاص من هذا الشقاء النفسي الذي ولدته غربته عن المكان، إنه يقف عاجزاً أمام ذاته التي تصر على ترك المكان لكن ذاته الحاضرة الذات المادية تتشبث به وفي النهاية تنتصر الذات المنشطرة على المكان ويعود عماد خالي الوفاض دون أن يختصر الزمن.

ويرتبط المكان ارتباطاً وثيقاً بالحرية فالحرية هي مجموعة الأفعال التي يستطيع فعلها الإنسان دون أن يصطدم بعقبات أو حواجز[29] (كنت أعرف بأن الصحراء هي نهاية العالم، لكنها أصبحت قدري بعد أن قررت الموافقة)[30].

وحرية البطل مقيدة في هذا المكان/ القرية، وقد ولَّد هذا الإقصاء المكاني في تلك القرية البعيدة حتى عن السعوديين أنفسهم، شعوراً بالزمان وإحساساً عميقاً به فـ: (اليوم بدا كئيباً من أوله)[31]: (أحياناً أحس بشرود غريب كلما تذكرت السنوات التي

عشتها، كان السؤال ليلتئذ عن الوطن، وأحسست بارتطامي بجسم صلب، ما الذي فعلته من أجل ذلك الوطن على امتداد تلك السنين الطويلة؟)[32].

فعدم الاندماج مع الآخر هو نتيجة لوقع الزمن المتباطئ الذي يشعر به البطل، وهو الذي جعله يعيش صراعاً داخلياً وحواراً مستمراً مع ذاته.

والزمن فاعل رئيسي في شخصية البطل المنشطرة التي أرادت أن تختصر الزمن الذي أبى إلا أن يظل جامداً ثابتاً فامتنعت عنه الحركة والتطور، خمس سنوات لم يتمكن علي خلالها من أن يشتري الأرض التي لطالما حلم بها، ويوم السبت مرتبط بالمكان منذ أن بدأ عماد عمله الرسمي في الصحراء: (ذات مرة حاولت مهادنة هذا اليوم – السبت –، أحضرت قلماً ودفتراً ووضعت كافة الاحتمالات التي أدت إلى هذه العداوة التقليدية بيننا – أنا والسبت –، فعثرت على سبب واحد، هو أن السبت أول أيام الأسبوع، وأن كلمة السبت، تحمل في طياتها عملاً متواصلاً لمدة ستة أيام)[33].

مما يعني أن العدائية وعدم المصالحة كانت بارزة في شخصية البطل، كان يشعر في قرارة ذاته أنه مستلب مقصى منشطر بينه وبين ذاته والمكان والزمان.

ويبدو أن البطل يرغب بتسارع الزمن والوقوف في وجهه وسحقه لكن هيهات: (وتقول في رسالتك بأنك ستختصر الزمن، وتختصر الشقاء، لتعود قادراً على عمل المستحيل، أيمكن ذلك يا عماد، ومنصور مازال يختصر الزمن مثلك، حينما عاد في العام الماضي، كان محملاً بالريالات والهدايا، فهل اختصر الزمن)[34]، إن هذا الإحساس العميق بتوقف الزمن وتباطئه لدى نادية مرتبط بإحساس يتخلله الخوف والضجر والملل لبعدها عن حبيبها: (كم هي قاسية حياتي بدونك يا عماد، وكم هي ثقيلة، مدحلة الساعات، وهي تمشي ببطء)[35]، فهذه الجدلية بين اللحظة الحاضرة، وبين مستقبل عماد الذي يكتنفه الكثير من الغموض، لم تجبره علي اتخاذ موقف أو قرار الرحيل لأجل نادية.

وذاكرة الراوي/ عماد ذاكرة مبعثرة بين ماض موجع مليء بذكريات الوطن والأهل والحبيبة، وحاضر مؤلم تكتنفه غربة موجعة وواقع بائس، يطمح من خلاله لحلم يستشرف مستقبلاً مشرقاً له ولأهله ومحبوبته: (أخطط لمستقبل مشرق مع نادية، أحلم ببيت، كنت..)[36].

وقد خلق هذا الحاضر في ذاته اضطراباً نفسياً أفقده توازنه فشرب ...:

(ماذا أفعل؟ سأشرب يا منصور رغم أنني لا أستطعم شرابك هذا، وأرفض الفكرة من أساسها)[37]، نعم شربه بالرغم من رفضه له ومحاولته غير المجدية مع منصور للتخلص منه: (ورغم أنني كنت أشاركه الشرب، إلا أنني كنت مستعداً للإقلاع عن هذه العادة المستجدة علي لا أدري إن كانت طريقتي في الإقناع غير موفقة)[38].

ولكي يتسنى لمنصور استلاب الزمن/ وسرقة لحظاته، يلجأ لأشياء تفقده وعيه: (إنه مركب إلى عالم آخر ينقلك إلى دهاليز غيبية وذكريات لم تحصل بعد أبداً، إنه صانع الذكريات لمن لا ذكريات له، تأكله كالأرنب، تقرضه وتمتص عصارته، وتستمر في امتصاص العصارة حيث تبدأ بالنسيان، تنتقل إلى عالم آخر يا عماد، ترى أشياء لم تعهدها..)[39]، إن منصور يريد إلغاء لحظته الحاضرة بنسيانها واللجوء إلى تجاوزات أخلاقية لينتصر لمستقبله والذي تؤكد تصرفاته وسلوكياته ويحقق عقله اللاوعي، وبناء عليه وبطريقة لاشعورية يتوقع توقعاً جازماً في عقله الباطن عدم إمكانية هذا الحلم/ المستقبل، ذلك أن الحاضر لحظة آنية ماثلة تتحرك في الزمن، وتقودها حركاتها باتجاهين حيث تتراكم على الماضي وتستشرف المستقبل الذي لا حدود له[40]، والحاضر يمتد ليتجه عبر المستقل الذي يفلسفه عماد في قوله (اليوم وغداً وكل الأيام شراب..)[41]، عله ينسى أو يتناسى الماضي وذكرياته والحاضر وواقعه المرفوض في قرارة نفسه، أما علي فيقرر الاستقالة فالزمن لم يكن كفيلاً بتحقيق حلمه المستقبلي.

والموت الذي كان نهاية حتمية لشخوص الرواية موت البطل وحلمه وانشطاره مع الأنا والآخر، موت طفل علي – فجر –، وأحلامه في شراء الأرض، وفي نهاية المطاف موت منصور ذلك الشاب صاحب النكتة الطريفة والروح المليئة بالحب والحنان.

والوجود كما يرى هيدجر فرار من المواجهة، من الموت[42]، (لحظات الموت ليست أكثر من حالة تتأرجح بين القبول والرفض، بين الحلم والحقيقة..)[43] كما يصفها عماد وهو يرى جسد منصور مسجى على السرير.

في حين أن قلق الموت الذي انتاب منصور وأحسه كان نتيجة لاستجابة انفعالية تضمنت مشاعر ذاتية من عدم السرور والانشغال المعتمد على تأمل أو توقع أي مظهر من المظاهر العديدة المرتبطة بالموت[44]: (لست خائفاً يا عماد من لقاء ظفرة، لكنني اليوم أتطير، أنا أعرف اليوم من أوله كالرسالة من عنوانها)[45].

إن استقالة علي هي رغبته في الحياة ذلك أن أكثر الرغبات التي تحرك الإنسان نحو الأشياء والأفعال هي رعبه من الموت: لأنه حقيقة، ونقيضه الحياة تلك التي يرى أنها: (كذبة تستهوي الإنسان فيصغي لها جيداً، يعيشها، حتى إذا ما نظر إلى ساعته اكتشف أن أثمن أوقات النهار قد ضاعت...)، ويصارع عماد ثنائية البقاء والفناء محاولاً تفنيد أقوال علي: (فأحس باتساع الهوة بين النقيضين في داخلي)[46].

منصور يؤمن بالقضاء والقدر ويرى أن الموت بيد الله، راداً على تساؤل علي: (هل تنكر فعل القضاء؟ هنا أنكر كل شيء إلا الموت، لأنه الشيء الوحيد الذي ألمسه)[47].

والزمن -الماني – واضح في هذه الرواية فالأمنيات قد تحولت إلى أمنيات: (درجة الصفر للحياة إنما هي الموت)[48]. إن الموت هو النهاية الحتمية فـ: (كل الأشياء تشير إلى النهاية)[49].

إن الوجود في الموجود/ المكان أثار هذيان عماد: (إنني مجرد كتلة لحمية تترامى على ظهر الدراجة، في الواقع لم أكن أدري أي خلاص هو الذي أردته)[50]، وكان لهذا الهذيان القفزة الأولى لاتخاذ القرار خاصة بعد أن وجد أن حلمه بدأ يرتطم، وأن بقاءه لن يخلف له سوى ذكريات قد تطوى بفعل الزمن أو تظل عالقة في ذاكرة اللاشعور، ثم كان موت منصور الذي كسر حالة الانشطار والتردد التي تميزت بها هذه الشخصية المستلبة في ظل الواقع الذي وقفت منه موقفاً متردداً برغم تصويرها لكل وقائعه وأحداثه من مكان وزمان ولهجة وشخوص، حق لنا هنا أن نتساءل هل يعني تواجد الموجود البشري في الوجود/ المكان أن يظل فريسة الاستلاب والاحتواء دون أن يتفاعل مع أحداث هذا الوجود مما يعني صراعه مع نفسه.. أو أن المسألة غربة مكانية كانت السبب الكامن وراء هذا الإحساس المتغلغل في أعماق الذات: (هنا نبحث عن أنفسنا، ربما عن البدائل الغارقة في أعماق الذات)[51]، دون أن يكون للقلق الوجودي والانشطار الذاتي أي أثر في هذه التجربة..؟؟!!

الهوامش

1) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، د ناصر يعقوب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1: 2004م، ص 100.
2) ينظر: المرجع السابق، ص 117.
3) الطريق إلى بلحارث، ص 21.
4) المصدر نفسه، ص 64.
5) المصدر نفسه، ص 83.
6) المصدر نفسه، ص 84.
7) المصدر نفسه، ص 82.
8) المصدر نفسه، ص 82.
9) المصدر نفسه، ص 6.
10) المصدر نفسه، ص 38.
11) المصدر نفسه، ص 49.
12) المصدر نفسه، ص 59.
13) المصدر نفسه، ص 82.
14) الزمن الوجودي، د. عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت، 1973م، ط 3، ص 159.
15) الطريق إلى بلحارث، ص 59
16) الزمن الوجودي، مرجع سابق، ص 155.
17) الطريق إلى بلحارث، ص 7.
18) المصدر نفسه، ص 68.
19) المصدر نفسه، ص 8.
20) المصدر نفسه، ص 57.
21) نفسه، ص 73.
22) نفسه، ص 100.
23) نفسه، ص 68.
24) نفسه، ص 53.
25) المصدر السابق، ص 92.
26) نفسه، ص 98.
27) نفسه، ص 85.
28) فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، د حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 39.
29) ينظر: المكان ودلالته، سيزا قاسم دراز، عيون المقالات – الدار البيضاء/ المغرب، ص 59.
30) الطريق إلى بلحارث، ص 90.
31) المصدر السابق، ص 89.
32) نفسه، ص 89.
33) نفسه، ص 86.
34) المصدر نفسه، ص 65.
35) نفسه، ص 64.
36) نفسه، ص 77.
37) نفسه، ص 71.
38) نفسه، ص 71.
39) المصدر نفسه، ص 62.
40) الزمن في الرواية العربية، د. مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – الأردن، 2004م، ط 1، ص 27.
41) الطريق إلى بلحارث، ص 58.

42) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، د. عبدالواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 1، 1419هـ – 1999م، ص 141.

43) الطريق إلى بلحارث، ص 106.

44) سيكولوجية الموت والاحتضار، د. أحمد محمد عبدالخالق، مجلس النشر العلمي – الكويت، 2005م، ص 119.

45) الطريق إلى بلحارث، ص 101.

46) المصدر نفسه، ص 83.

47) نفسه، ص 83.

48) نفسه، ص 192.

49) نفسه، ص 90.

50) نفسه، ص 89.

51) نفسه، ص 58.

* * *

تلك هي نيويورك.. فما بال تبوك!! (البلدة الأخرى)(*) لإبراهيم عبدالمجيد(**)

أميرة علي الزهراني

مـن تحت ركام الخيبة، وإحباطات الهزيمة، من هتافات الشباب المبحوحة التي صمتت فجأة وهي ترى يد السادات تمتد لتصافح رئيس الوزراء الإسرائيلي، وتسقط مع مصافحته مغزى كثير من الأشياء، فلا يبقى سوى العبث واللامعقول والرماد، فرّ إسماعيل خضر موسى هارباً من ذلك كله، وفي ذمته رعاية أم وإخوة وأفواه واسعة لا ترضى بالقليل (ص 215) ليترك هو بدوره مع سعيه المنهك على الرغيف كل الأشياء الحبيبة إلى قلبه، الكتابة التي كان ينفذ من خلالها نحو الوجود، وحبيبته آمال التي ماتت بعد أن هجرها قائلاً: أنا لا أعرف الحب إلا للزواج، ولن أتزوج الآن.. بل لن أتزوج يا حبيبتي أبداً.. فشعور بالانطفاء يغمره نحو كل شيء. إسماعيل الذي بدا أنه يعيش عبثاً آخر لا معقول، فهو خريج فلسفة، لكنه يعمل مدرساً للغة

(*) عبدالمجيد، إبراهيم: (البلدة الأخرى) – الأعمال غير الكاملة – (الكتاب الثاني) (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1997). الرواية طبعت من قبل بدار رياض الريس، لندن/ 1991، كما طبعت بدار شرقيات. ترجمت الرواية إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية. وقد حازت الرواية على جائزة نجيب محفوظ من الجامعة الأمريكية في القاهرة سنة 1996.

(**) إبراهيم عبدالمجيد، روائي مصري، من مواليد 1946 بمدينة الإسكندرية. ينحدر من أسرة بسيطة، وقد كان والده يعمل بالسكة الحديدية. حصل على بكالوريوس الآداب قسم الفلسفة من جامعة الإسكندرية سنة 1973. سافر خلال عامي 1978 و1979 إلى المملكة العربية السعودية، وهي الفترة التي كانت موضوع روايته (البلدة الأخرى). من أشهر أعماله الروائية: (لا أحد ينام في الإسكندرية) و(ليلة العشق والدم) و(المسافات) و(بيت الياسمين) و(برج العذراء)... في لقاء أجراه معه عبدالنبي فرج في جريدة الشرق الأوسط (يناير 2004) ع 9176، أشار إبراهيم عبدالمجيد إلى أن سيرته الذاتية موجودة في (البلدة الأخرى) كما هي موجودة في غيرها من الروايات التي كتبها.

الإنجليزية في مصر، وهو الآن موعود بالعمل بوظيفة في بلدة كانت حينها مغمورة بالذهب الأسود، مسؤول إداري عن شؤون الموظفين من العمال الوافدين يشرف على دفاتر التوقيع والانصراف (ص 171). يترك إسماعيل مصر للمرة الأولى، فراراً من الانتباه لحالته، فإذا به يجد نفسه في تبوك (وجهاً لوجه مع ذاته). في تبوك عاد من جديد إلى الكتابة، هذه المرة ليس حباً في استعادة المفقود، إنما هرباً من جحيم (البلدة الأخرى).

ما إن انفتح باب الطائرة حتى باغتني فجأة شيء نادر، «تشعر في ظهرك بهواء المكيف بينما صدرك ووجهك يقابلان الشمس وأنت بعد لم تفارق باب الطائرة» (ص 9) «على باب الصالة رأيت بعض الجنود سمر الوجوه. زعق أحدهم: «الرجال في صف والنساء في صف» (ص 9) شتت ارتباكه صراخ نافذ إلى أذنه بنزق «تقدم يا ولد» (ص 9). في تفتيش الحقائب في المطار استرعى انتباه الجندي مجلة «طبيبك الخاص» موضوعة بعناية بين الملابس المصفوفة في الحقيبة، لوّح بها في تحذير: «هذه ممنوعة» مضيفاً إليها التعليق «يا أخي ما للمصريين يحبون القراءة» (ص 10).

هذا الاستباق السردي المباغت يدشن لحملة من الإدهاشات المهولة التي سيلقاها إسماعيل في تبوك بدءاً من الكابوس الذي اعتراه في ليلته الأولى في تلك البلدة، وهو الذي لا يكاد يحلم من قبل. استيقظ من كابوسه مذعوراً «وقمت لاهثاً أنظر حولي، فأدركت أني في حجرة صغيرة ضيقة في بلد بعيد» (ص 19) لقد كان يعرف أن الأحلام تأتي كثيراً لمن لم يحققوا طموحاتهم بعد، وهو شاب لم يحقق شيئاً، ومع هذا لم يكن يحلم «زملائي المدرسون والمدرسات في مصر كانوا كثيراً ما يتحدثون عن أحلامهم وحيرتهم في تفسيرها. معظمهم مثلي لم يحقق شيئاً ذا قيمة. ولكنهم يحلمون ويتحدثون عن أحلامهم. كنت دائماً أقول لنفسي: لماذا لا أحلم حقاً مثلهم؟» النتيجة التي توصل إليها هو أنه شاب «راض شديد الرضا، لا أرى للحياة بعداً غير رعاية أمي وإخوتي بعد وفاة أبي» حسناً، ما الذي دعاه إذاً إلى السفر مادام على هذا النحو من الرضا؟! «ربما كرهي الدفين لحالة الرضا الزائدة هو الذي جعلني أوافق على السفر، لو لم أفز بأي شيء فلابد أني سأهز الركود عن روحي ولو مرة» (ص 20) بعد كابوس الليلة الأولى أدرك إسماعيل بأن في استقباله في تبوك صفاً طويلا من الكوابيس، وأنه منذ الآن، عليّ «أن أحرص على كتابة الرسائل، وأحرص على الكذب فأقول إني دائماً بخير،

وأحكي كل كابوس على أنه حلم جميل، هكذا يفعل كل الذين اغتربوا حباً لغيرهم. هذا حقاً زمن الكذب الجميل، وأنا واحد من رجال هذا الزمن» (ص 25).

منذ أن قدم إسماعيل والإخباريات التي تمنحه معرفة بمجتمع تبوك المحقُّون بالعادات والتقاليد، تتوالى عليه تباعاً، فتمتلئ صفحات الرواية بـ «هنا» «هنا»... «هنا»...

قريبه فاروق يؤكد «الجميع هنا يقودون سياراتهم بجنون. ويمرون من الجانب الخطأ» (ص 12).

ومنذر الأردني ينبّه: «أسوأ شيء هنا أن يكون لك جيران» (ص 62).

كامل البلتاجي يحذر: «هنا النملة لو شردت من طريقها ستجد فوقها ألف قدم. هنا لو أذّن الديك قبل الفجر ما رأى فجراً بعد ذلك ولا صباح. هنا لافتة دانتي فوق الجحيم» (ص 164).

والممرضة عايدة تقول: «هنا يتزوج الواحد أكثر من واحدة، وتعيش الضرائر بلا ضغائن» (ص 193).

ونبيل عامل البوفيه يشدد: «لا تتمادى في صداقة أحد. أنت هنا مثل كل الناس لجمع المال فقط» ص 51).

الكهربائي فيليب السيلاني البوذي، عندما أخرج من جيب سترته نسخة صغيرة من القرآن وأشار إلى الآية ﴿**لقد خلقنا الإنسان في كبد**﴾ سأل إسماعيل: ماذا تعني «كبد»: أجاب: في تعب ومشقة. تساءل: كل الناس تتعب؟ أجاب إسماعيل: نعم، لا راحة في الدنيا. رد عليه في دهشة: «لكن الناس هنا مرتاحون جداً» من تقصد؟ أهل البلدة مستر إسماعيل» (ص 46).

وأرشد الباكستاني المتخرج من المعهد العالي للفنون الذي اضطر أن يستخرج جواز سفر بمهنة ميكانيكي كي يحصل على عقد عمل في السعودية. لم يكن له من حيلة غير ذلك فـ «لا مجال هنا للفنانين يا مستر إسماعيل» (ص 83).

تتآزر مع تلك المقولات الإخبارية ما كان يرصده إسماعيل من مفارقات، أو مدهشات، أو يصل إليه من توصيات منذ النهار الأول له في العمل.

فالمدير ينبغي أن يناديه «عم عبدالله» بدلاً من «أستاذ عبدالله». على الرغم من أنه قريب من عمره. والإسكندرية اللطيفة الرطبة التي عاش فيها عليه أن يضعها خلفه ويحسن التعامل بدءاً من الآن مع ما يعرف هنا بـ «العج» ثورة الغبار الهائجة، وحرارة الشمس الساخنة، وأن يعتاد دائماً على هذا

المشهد، استخدام المساحات لإزالة الغبار على أسطح زجاج السيارات، بدلاً من استخدامها لإزالة المطر!!» (ص 27). تماماً مثلما اعتاد على الناس الذين يأكلون هنا باليد؛ يقطر بين أصابعها الزيت، وأن لا يستنكر خلو الشوارع والصحف من النساء، وبرامج التلفزيون المملة. وأن لا يرفع صوته مندهشاً كما فعل عندما عثر بباب بيته على شحاذ «شحاذ هنا! في المملكة العربية السعودية!» (ص 118). بدا أن عليه أن يعتاد بأن كل شيء يجري هنا في الخفاء فالمدير الوقور «عم عبدالله» له علاقة بروز الأمريكية، من وراء زوجته البدينة، مقابل أن يوفر لها عملاً غير قانوني، ويتواطأ مع أحد الوافدين الذين يعملون تحت إشرافه، فيغض الطرف عن عمله بصناعة الشراب مادام يناله نصيب منه. وحي «أم درمان» في البلدة، الهادئ الصامت المنغلق على الستر يضج باللهو والليالي الساخنة، والجميع يعلم ويصمت. وأن تلميذاً سعودياً كسولاً لازال يتعثر في المرحلة الإعدادية، كما هو صالح سنيور الثقيفي، يمكن أن يملك تجارة كبيرة. كما أن عليه أن لا يجادل كثيراً في سر غرام السعوديين باللحم المصري (ص 131) وأن نبيل عامل البوفيه حين يسأل: «غرفة مثل هذه مهجورة، وبلد مثل هذه مهجورة، وخازنة مثل هذه عامرة، ماذا تفعل بها؟ هه. قل لي بالله عليك» (ص 24)، فليس ضرورياً أن يبحث عن إجابة، وعايدة المرضة المصرية حين تستدعى «لك أن تتخيل حجم الأفكار التي يمكن أن تسرق العقل في بلد بعيد مقفر وفي مكان خال» (ص 199) أيضاً ليس مهما أن يتخيل.

بعد زمن، بدأ إسماعيل بنفسه ينتج المقولات التي اجتهد في تحصيلها بشأن مجتمع تبوك، وقد كان من قبل يتلقاها ببلادة من المغتربين من حوله:

«هنا أرض تأبى إلا أن تمسك بما يسقط فيها، ولا تتركه. إذا تمرد تقتله. بضربة قدر، أو حظ عاثر، أو خطأ ساذج تقتله. تقتله في كل الأحوال. القتل هو الغاية» (ص 285).

هنا بلاد «يترصد فيها الهواء الأحاسيس والمشاعر ينقلها للعسس» (ص 213).

«لقد امتلك البدوي ثروة، لم يفطن أنها ليست من صنع يده، فالويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن» (ص 286).

نحن جميعاً هنا «غرباء في بلد مليئة بالغرباء» (ص 81).

إن كل ما في تبوك في المقدور احتماله، إلا السأم، والفراغ الطاغي،

والشعور بأن الحياة في هذا المكان بلا معنى، هذا ما لم يستطع إسماعيل التعايش معه في تبوك، وقد أحكم عليه الشعور بذبول الأشياء من حوله فلم يعد يعرف ما يريد. إن ما يحسه إسماعيل يشبه تماماً «سأم» بطل ألبرتو مورافيا الذي يرى فيه: «ذبول الأشياء»، أي الشعور الغامض بأنه لم يكن ثمة بيني وبين الأشياء أية علاقة»[1].

«الملل» هو التجربة الأساسية التي يبدأ منها جان بول سارتر Sarter بوصفها أعظم قيمة تحقق كشفاً وجودياً هو الذي يصفه هيدجر Heidegger: «الملل العميق الذي يخيم كأنه ضباب صامت في مهاوي الواقع الإنساني (الآنية)، يقرّب الناس والأشياء ويقربنا نحن أيضاً مع الجميع، في حالة من عدم التمايز التي تبعث على الدهشة»[2]. وعدم التمايز الذي أشار إليه هيدجر هو ما يلغي فردية الإنسان ويميت فيه «الذات الحقيقية» أو يخدرها. وهي الذات التي تصفها كارين هورني Horney بأنها المركز الأكثر حيوية لذواتنا والتي تمثل مصدر الطاقات البناءة وعفوية الشاعر، والقوى الأصيلة التي تسعى نحو النمو والتحقق الفردي، فنشعر حينها بالتوقف عن سريان الحياة فينا[3].

تبوك تبعث على الملل، لا شيء فيها يثير الدهشة، أو التمايز، بدءاً من «العمل» حيث الكآبة التي اعترت إسماعيل منذ دخوله أول مرة إلى المكتب «جدران الغرفة رمادية، جهاز التكييف رمادي، الموكيت المفروش على الأرض رمادي، المكتب الذي يجلس عابد خلفه رمادي» (ص 20). ولا شيء يعذب الشاعر بالعبث والفاقد للمغزى مثل اللون الرمادي، يضاف إلى رمادية الحياة؛ لا أبيض ولا أسود، ضبابية تحتكم إليها الأشياء، تعزز فكرة عدم التمايز!! كيف غدا العمل بالنسبة لإسماعيل مجرد مشغولية، ضمان الرزق، ما هو خريج الفلسفة، ومعلم الإنجليزية، الناصري المتعصب القديم، يعمل بوظيفة كل مهامه فيها تنحصر في الإشراف على دفتر التوقيع والانصراف!! كان يحس بأن وقت العمل كئيب بطيء. ندم أنه اشترى ساعة للحائط في نزوله الأول إلى سوق البلدة «لقد ثبتها أمامي، وكأني أعذب نفسي أرفع بين وقت وآخر عيني إليها. حين ينضم العقربان إلي الثانية عشرة، أبدأ في متابعة حركة عقرب الدقائق دقيقة بدقيقة» (ص 34) تصبح الساعات الثلاث المتبقية بالنسبة له دهراً. وتبدو الفادحة حين بدأ يحس بأن أصوات العاملين تتشابه، وأنه لا يستطيع التمييز بينهم، أثار رعبه العامل الباكستاني حين علّق ساخراً «أنت أيضاً سيتشابه صوتك معنا مستر إسماعيل» (ص 53).

هـذا السـأم يبـدو حـاضـراً بـقـوة فـي البيت كذلك، حيث يقيم مع زميليه المصريين سعيد ووجيه «بان لي أن حياتنا تمشي على إيقاع ثابت. وأنه لا شيء يربط بيننا غير أننا غرباء نضحك كثيراً على حكايات نحكيها عن غيرنا. لم يحدث أن خاض واحد منا في أمر خاص أمام زميليه» ·ص 67) والـروزنامـة المعلقة على حائط غرفته تثير غضبه وينوي تمزيقها، تذكره بالوقت، يقرر عدم وضع أخرى جديدة في العام القادم. تلك هي مأساة الشخصية الشاعرة بالخواء، تبدو على وعي تام بالزمن وهذا الوعي يضاعف لها المشاعر المقلقة فيحيلها إلى ذات سالبة، عاجزة، يمنع عنها حقها في الامتلاء الوجودي. ولذا فقد كانت تعاني من الإحساس بالفراغ وعدم الاكتمال[4]. الشارع في تبوك كئيب أيضاً «لا فارق هنا بين حي وحي في شيء إلا الاسم. البيوت متشابهة» (ص 116). «أي حياة هذه التي تبدو نظيمة مثل درس في قواعد اللغة» (ص 67). «وحدي في هذا البيت الفارغ، في هذا الحي الساكت، في هذه البلدة النائمة وسط الصحراء» (ص 120). هذا الملل هو الذي أرغم الطبيب المصري رأفت على اتخاذ قرار مغادرة تبوك نهائياً: «الناس هي الناس ولا صباح جديد ولا مساء جديد» (ص 42) كيركجورد Kierkegaard يفرق بين نوعين للملل، الأول: يتوجه فيه الملل نحو موضوع محدد، كشخص، أو حادث. وهو هنا حالة مقصودة تمثل ظاهرة سطحية ليس في مقدورها الكشف عن موقف الإنسان الحقيقي. أما النوع الثاني للملل فهو الأكثر عمقاً. حيث لا يمل المرء من موضوع محدد بالذات، بل يمل المرء من نفسه، فيواجه فراغاً غريباً لهذه الحياة، من خلال شعوره بفقد معناها. هذا النوع الأخير من الملل هو ما يجعل المرء أكثر تنبهاً لحالته[5]. وإذا ما تنبه المرء لحالته فسيتجلى له حينئذ عالم آخر، لأنه في هذه الحالة بدأ يكف عن التطابق الساذج مع العالم أو الواقع على حد وصف شللر Schiller[6]. إسماعيل لا يريد الانتباه لحالته، لأن الانتباه يعني له الجحيم، لذلك هو قلق، والفرد الذي يتعرض لحالة الملل الذي يصفه كيركجورد بالمقلق «غالباً ما يرفض قبول حالته ولهذا يسعى لإخفائها بألوان النشاط الملهي المتنوع»[7]. لقد كان هذا هو ما قرره إسماعيل، البحث عن ملهيات، أن ينصرف عن الانتباه لنفسه بالاستغراق في الملهيات.. فكّر كثيراً، ماذا يمكن لبلدة مثل تبوك أن تقدم لي من ترفيه؟!! بدأ بمتابعة برامج التلفزيون المملة الباهتة، التي كان ينتقد زميليه على الاستغراق في مشاهدتها.

الآن لم يعد ينهض من أمام شاشة التلفاز. هناك شيء آخر؛ الأكل!! أن يأكل بشراهة، أكل.. أكل حتى انفجرت عنده الزائدة الدودية!!.. هناك وسيلة ثالثة للتسلية؛ يلعب مع زميليه «القمار» الوهمي، على أن يستعيد كل شخص نقوده بعد انتهاء اللعبة!! عندما رآهما في المرة الأولى يمارسان هذه اللعبة بد مدهوشاً، الطبيب وجيه لاحظ استنكاره، قال له موضحاً: «لابد أنك تتساءل عن جدوى ذلك، إذا كان كل شخص يضمن استرداد أمواله، الحقيقة نحن لا نعرف» (ص 17). الآن إسماعيل وهو يلعب معهم بحماس بدأ يعرف!! ثمة ترفيه هام يمكن أن تقدمه لك تبوك؛ أن يحصي أعمدة النور في الشارع، لقد فعل ذلك مراراً، هناك ما هو أهم وألذ وأكثر استمتاعاً، مطاردة الفئران، شرع إسماعل يتفنن في مطاردتها وهي تجول في البيت، يصنع لها لوحاً خشبياً تحت حوض المطبخ، رتب لها طريقة قتل سادية، مستمتعاً وهو يحصي في كل مرة عدد قتلاه!! (ص 297). لكن كل الملهيات أخفقت في ملء الفراغ الهائل الذي يغمر إسماعيل!! يبدو أن تربة تبوك التي تبذر السأم لا يمكن أن تثمر إلا التمرد.. التمرد المنبعث من هذا الاحتقان المتصاعد ها هو إسماعيل الشاب الخجول يدخل حي أم درمان في البلدة، الحي المخيف الذي يخشى الناس الدخول فيه، ويشاهد بنفسه أنماط الانتهاكات الأخلاقية. هناك تحد أكثر عنفاً ومغامرة، يقيم علاقة مع واضحة الفتاة السعودية طالبة المتوسطة في بيتها خلال منحها الدرس الخصوصي، وهو يعرف أن الموت معلق فوق رأسيهما «وفكرت في جرأتي وعواقب ما أفعل هنا في بلد ينقل فيه الهواء الكلام، ووجدت نفسي أقف بصعوبة» (ص 220).

كان كثيراً ما يتساءل عن التناقض الغريب الذي يعتريه: «لماذا حقاً لا أستطيع البعاد، ولا أطيق الاقتراب من واضحة»؟! (ص 161) ليست واضحة فقط، بل حتى عايدة الممرضة المصرية المكافحة التي نسيت نفسها ووطئت على عواطفها لأن لها شقيقاً مقعداً وأسرة معدمة بحاجة لها، لكنها هي أيضاً لا يعرف حقيقة ماذا يريد منها. لم يكن صادقاً حين عرض عليها الزواج: «كذب كل ما فعلته مع واضحة، وكل ما أحس به كلما زرتها، وكذب أنني أريد الزواج الآن» (ص 213)، روز الأمريكية الشقراء الفاتنة التي على استعداد لعمل أي شيء، في سبيل أن تغرف مع زوجها القدر الأكبر من ثروة البلاد، كيف يشعر ناحيتها بالإثارة والاشمئزاز في الوقت نفسه!! (ص 280).

نساؤه: واضحة، وعايدة، وروز، لم

يعرف غيرهن، لم يشاهد غيرهن، رغم أنه مدرك تماماً أنه لا يعرف الحب، ولا يريد الزواج. لكن ما سر اشتهائه المفاجئ للنساء في تبوك، وهو الذي يقول «النساء شيء لم أفكر فيه من قبل»؟!!. أحد أبرز تفسيرات الاشتهاء الدائم للنساء، تأتي بوصف هذه الرغبة بحثاً عن «تعويض» لشعور الفقد الذي يتمزق من خلاله الشخص. فـ «الرغبة» عند فرانكل Frankl[8]، صاحب «نظرية المعنى» التي تضمنها كتابه «بحث الإنسان عن المعنى) «Man's Search for meaning»، أي، عن قيمة تستحق أن تعاش الحياة لأجلها، يأتي كأحد الأقنعة التي يتخفى فيها الفراغ الوجودي Existential Vacuum هذا الفراغ يكشف عن نفسه من خلال حالات «الملل»[9]. بحيث تكون إرادة اللذة هي البديل عن إرادة المعنى المفقودة، فغالباً ما ينتهي الإحباط الوجودي الناتج عن غياب المعنى بالتعويض اللاأخلاقي[10]. هذا التعويض ناتج عن فقد معنى واضح للحياة، معنى خالٍ من المتناقضات التي يشهدها العالم. إن ذلك البحث هو تماماً ما حدث مع بطل قصة هنري باربوس «الجحيم» الذي قدم تعريفاً عن نفسه: «لا أملك عبقرية، ولا رسالة أؤديها، ولا قلباً كبيراً أهبه. ليس عندي شيء، ولا أستحق شيئاً. لكنني أرغب، رغم كل شيء، في نوع من التعويض»[11]. دليل ذلك أن الفتاة التي أحبها «جوزيف» لم يكن يدري حقيقة شعوره تجاهها، فحين تكون بعيدة عنه يشعر بأنه يشتهيها بجنون، «أما حين تكون معي فثمة لحظات يأخذني فيها القرف منها»[12]. فـ «ليست امرأة ما أريد، بل هن جميعاً، وإني لأبحث عنهن حولي، واحدة إثر واحدة»[13]. ولما استدرجته إحداهن إلى بيتها، وبعد أن جلس معها بسرعة مذهلة، عرف حقيقة الأمر «إنني من جديد على الرصيف، لم يسكن روعي كما كنت قد أملت. كان اضطراب عظيم يضلل خطاي، لكأنني بت لا أرى الأشياء كما هي، إنني أرى أبعد مما ينبغي، وأرى الأشياء أكثر مما ينبغي»[14]. هذا الشعور بالشتات الذي اعترى بطل هنري باربوس في الجحيم، هو الذي كان يعتري إسماعيل «لا شيء يشدني للعودة، ولا شيء يشدني للبقاء، إنما هو شعور غامض آخر يشدني للخلف» (ص 271). ولما أحس بالخواء يعتريه، صرح إسماعيل مستغيثاً «يا صالح يا سنيور الثقيفي أغثني بفيلم آخر» (ص 162) صالح طالب المتوسطة وأهله «أصحاب البناية التي يسكنها الأستاذ إسماعيل وزملاؤه المغتربون، حين أدخله إلى بيته بحجة الدرس الخصوصي، ليكتشف بعد جلوسه في

الغرفة وتأهبه لإعطاء الدرس بأن صالح وزملاءه المراهقين يريدونه ستاراً كي يشاهدوا أفلاماً إباحية بحضرته، في الوقت الذي يحسب فيه الأهالي بأن الصمت المطبق في الغرفة دليل أكيد على التركيز في الدرس الخصوصي!! تلك هي فلسفة «الستر» التي يحيا عليها الناس في تبوك!!

يحتل فضاء «تبوك» في الرواية دور البطولة، وإذا كان وجود الإنسان «لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان، وإنه على قدر إحساس الإنسان بأنه مرتبط بالمكان، يكون إحساسه بذاته... الإنسان لا يحتاج إلى رقعة فيزيقية يعيش فيها، بل يميل كذلك إلى البحث لنفسه عن رقعة من الأرض يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته. ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان»[15]، فإن إسماعيل لم يكن شاعراً بذاته، كان مغترباً عنها تماماً كما هو مغترب عن تبوك، ليس هناك ما يشده في هذه البلدة سوى الصحراء البعيدة المترامية على جانبيها، تتوق نفسه إلى تأملها. باشلار Bachelard يقول إن ثمة تشابه هائل بين اتساع فضاء (كالصحراء) وعمق المكان الداخلي للإنسان. فمن خلال اتساع هذا المكان يتم التعبير عن التوتر الداخلي للشخصية. إن الهروب بالذات إلى مكان كهذا ليس مجرد هروب إلى مكان فسيح، إنما هو تكنيك سيكولوجي يتيح للشخصية أن تكون في مكان آخر في مقدوره أن يسد الطريق عن القوى، التي تحاول أن تسجننا في الـ «هنا»، فالوجود يتحقق من خلال كون الشخصية في مكان آخر غير ذلك الذي يراد سجنها فيه، والمكان الفسيح هو عادة صديق الوجود[16].

إن مما يسترعي الانتباه في سرد الرواية، الاعتماد بشكل باهظ على تقنية الاسترجاع Flashback المتكئ على الحوار الداخلي، أو التداعي Monologue[17]، كان إسماعيل قليلاً ما يجري حواراً عميقاً مع من حوله، أشار كثيراً إلى الصمت الرهيب الذي يحيط به في العمل، وفي البيت مع زميليه المصريين «صرنا نتنفس الصمت ونأكله» (ص 239) «لا شيء يربط بيننا غير أننا غرباء، نضحك كثيراً على حكايات نحكيها عن غيرنا. لم يحدث أن واحد منا خاض في أمر خاص أمام زميليه» (ص 67)، لقد أخذ على نفسه عهداً منذ مجيئه بأن لا يشارك أحداً، وأن يظل مجرد «مرآة لامعة تنزلق من فوقها حبات المطر» (ص 66)، كان يجري حواراته العميقة مع ذاته (وجهاً لوجه) ربما كان ذلك أليق بـ «المذكرات»/ الرواية التي صرّح بكتابتها (ص 297). إن اعتماده على

«المنولوج» أو الحوار الداخلي دليل على عدم الانسجام مع الواقع الخارجي، فالإنسان المستوحش يلجأ إلى مناجاة ذاته احتماءً من الواقع البغيض الذي تحتج عليه الشخصية، ولا تشعر في التواصل معه بالأمان. إن «المنولوج» يمثل «بتر» لصلة الذات مع الواقع، لذلك يتوقف الزمن الحسي ويتدفق الزمن النفسي للشخصية عبر التداعي والمراوحة الحرة[18]. بل إن الشخصية في استغراقها في الذكريات واستدارتها نحو نفسها دليل على عدم اعترافها أصلاً بالواقع[19]. وقد كان إسماعيل في ميله إلى هذا الأداء ينشد تصريفاً لحالة التوتر والاحتقان اللتين يعاني منهما، جراء عدم قدرته على الائتلاف مع «تبوك». بلغ هذا التداعي مداه في ليالي العيد، العيد في تبوك لا يشبه العيد في أي مكان من الوجود، حيث الصمت الرهيب الذي أطبق على إسماعيل، وقد رحل كل الذين يعرفهم من المغتربين لأداء فريضة الحج، وحيث الشوارع الفارغة من كل شيء، شوارع بلا ناس، بلا محدث ولا دكاكين، بلدة بلا حياة!! وحيث «لم توقظني أمي اليوم على صوت الراديو والتهليل والتكبير وأصوات الأولاد في الشارع ولا أغنيات الصباح المبتهجة بالعيد.. أي شخص مكاني الآن قد يبكي من بيت كبير واسع، عليه أن يتناول فيه إفطاره وحيداً في يوم عيد» (ص 109). انهالت على إسماعيل الذكرى.. و«الذكرى لا تُعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر. فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة بكلام آخر – حتى نشعر أننا عشنا زمناً – وهو شعور غامض دائماً بشكل خاص – لابد لنا من معاودة وضع ذكرياتنا شيمة الأحداث الفعلية في وسط من الأمل أو القلق، في تماوج جدلي. فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني، بدون هذا الشعور الحيوي»[20]. لقد باغت إسماعيل هذا الزلزال بعنف خلال أربع ليالٍ، هي ليالي عيد الأضحى الكئيبة، عاشها وحيداً في شقته، هائماً في شوارع تبوك الميتة، شاعراً لأول مرة في حياته بثقل أيام «العيد» وقد كانت في مصر مع أسرته تجري كطيف جميل «لن أصل آلى اليوم الرابع للعيد إلا هالكاً» (ص 120) منتبهاً للمرة الأولى بتفاهة «البدر» في سماء تبوك «لا امرأة تكلمني وأكلمها وأقول إن وجهها كالبدر، أو أني رأيتك على وجهها» (ص 120)، مرتاعاً من حالة إدراكه أن السكون حوله أكثر مما ينبغي «سكون جاثم كأنه شخص أخرس وأعمى يجلس معك» (ص 115). رفع صوت التلفزيون، تابع بقرف برامجه السخيفة «الرجل الأخضر»، «تلي

ماتش».. حتى مع انقطاع الإرسال تركه يشوش، يريد صوتاً. أي صوت يبدد صمت ليالي العيد في تبوك!! لكن ما الذي أثار كل هذا الزلزال في «العيد» دون غيره؟! العيد في حقيقته هو يوم لا يضاهي بقية الأيام بحسبة مختلفة للزمان، لكن الإنسان هو من يضفي عليه من الخارج تلك الخصوصية، أو الهالة التي تمنحه ميزة عن بقية الأيام، ابتداءً بذلك الترقب الطويل لقدومه. من أجل ذلك، فإن يوم العيد هو بمثابة مقياس يدفع لتأمل الفترة التي مضت قبل مجيئه، والأخرى التي ستمضي بعده، حتى يعود من جديد[21]. من خلال «العيد» تنهض الذكريات، وإسماعيل يريد فراراً من التذكر. ليس صحيحاً يا عابد ما قلته لإسماعيل في نزوله الأول إلى البلدة «تبوك تنسيك أمك وأباك» لقد خبر إسماعيل مع الوقت بأن «لا شيء هنا ينسيك شيئاً، تبوك لا تنسيك أمك ولا أباك.. المسألة أن الغرباء هم الذدين جاءوا يبحثون عن النسيان» (ص 247).

إن «الهجرة التي تحمل حلم الخلاص قد تتحول إلى منفى آخر، حيث المهاجر غريب في المكان الذي يحل فيه... إنه الوجود المشروط والقبول المشروط الذي ينفي الإنسان عن ذاته، مما يتجلى دوماً في السؤال: لماذا أنا هنا؟ ماذا أنا فاعل؟ هذا السؤال يتحول إلى هاجس فعلي بعد فترة التكيف الأول»[22]. وقد بدا ملحاً على إسماعيل هذا النوع من الأسئلة الوجودية طوال سرد الرواية. وهو أسلوب من أساليب الفرار يمثل أبرز أنماط الهدر الإنساني، فالغالبية العظمى من أولئك المغتربين معرضون للإعاقة الوجودية، نتيجة وقوعهم في تناقضات شتى متعلقة بتناقض ثقافة المكانين[23]. إدوارد سعيد في سيرته الذاتية عبر عن هذه المعاناة بقوله: «عشت في نيويورك بإحساس مؤقت، رغم إقامة دامت سبعة وثلاثين عاماً»»[24].

تلك هي نيويورك.. فما بال تبوك!!

الهوامش

1) مورافيا، ألبرتو: السأم، ط 5 (بيروت: دار الآداب، 1994)، ص 8.

2) جوليفيه، ريجيس: المذاهب الوجودية من كير كجورد إلى جان بول سارتر، ت: فؤاد كامل (بيروت: دار الآداب، 1988)، ص 112.

3) شاخت: ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980)، ص ص 207-208.

4) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990)، ص 110.

5) بدوي، عبدالرحمن دراسات في الفلسفة الوجودية (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980)، ص 58.

6) شاخت: الاغتراب، ص 99.

7) بدوي: دراسات في الفلسفات الوجودية، ص 59.

8) زعيم المدرسة النمساوية الثالثة في العلاج النفسي، وتعرف المدرسة الأولى بمدرسة فرويد، والثانية بمدرسة أدلر. (يوسف، محمد عباس: الاغتراب والإبداع الفني (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 2004)، ص 77).

9) المرجع السابق، ص ص 77-81.

10) يوسف، محمد: الاغتراب والإبداع الفني، ص 82.

11) باربوس، هنري: الجحيم: ت: جورج طرابيشي، ط 3 (بيروت: دار الآداب، 1982)، ص 10.

12) المرجع السابق، ص 8.

13) المرجع السابق، ص 68.

14) المرجع السابق، ص 68.

15) إبراهيم، نبيلة: فن القص في النظرية والتطبيق (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت)، ص 140.

16) باشلار: غاستون: جماليات المكان، ت: غالب هلسا، ط 5 (بيروت: المؤسسة الجامعية، 2000)، ص 186-188.

17) المنولوج الداخلي Monologue أسلوب من أساليب تيار الوعي، ويقصد به «ذلك التكتيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية. والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي – في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود». وهناك نمطان للمنولوج الداخلي، وهما: المنولوج المباشر، والمنولوج غير المباشر. فالأول يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، فالشخصية تعرض محتواها النفسي على نحو مباشر. والثاني يسهم فيه المؤلف بعرض هذا المحتوى (همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، ط 2 (القاهرة: دار المعارف، 1975)، ص ص 44-56.

18) العوفي، نجيب: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987)، ص 534.

19) باشلار، غاستون: جدلية الزمن، ت: خليل أحمد خليل، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1988)، ص 16.

20) المرجع السابق، ص 47.

21) شاهين، سمير الحاج: لحظة الأبدية: دراسات الزمان في أدب القرن العشرين، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980)، ص 188.

22) حجازي، مصطفى: الإنسان المهدور: دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، ط 2، (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006)، ص 254.

23) المرجع السابق، ص 255.

24) المرجع السابق، ص 256.

* * *

رحلة البحث عن الوطن المفقود في (البلدة الأخرى)

نورة القحطاني

(**تلــك** هي نيويورك.. فما بال تبوك!!) هذا هو العنوان الذي اختارته القارئة الكريمة لورقتها، مما دعاني للوقوف عند محاولة الربط بينه وبين مضمون الورقة، وقلت في نفسي ما بال (أمريكا) تفرض نفسها على النص وعلى القراءة أيضاً؟ وهل تعمدت القارئة اختيار هذا العنوان بناءً على ما أوحى به النص لها؟ لكن الدهشة تمكنت من نفسي عندما وصلت إلى الخاتمة التي انتهت بمقارنة بين اغتراب إدوارد سعيد في (نيويورك) واغتراب إبراهيم عبدالمجيد في تبوك، لتقول لنا: إن الغربة واحدة عند كل المغتربين، «فالغالبية العظمى من أولئك المغتربين معرضون للإعاقة الوجودية، نتيجة وقوعهم في تناقضات شتى متعلقة بتناقض ثقافة المكانين» السؤال هنا: هل إحساس الإنسان بالغربة والاغتراب يرتبط بالضرورة بغربة المكان؟ أم أنه شعور داخلي يتملك

الإنسان ويسيطر عليه نتيجة أحداث معينة عايشها؟ وأيضاً هل يمكن أن يتشابه الشعور بالغربة إلى الحد الذي يجعل الغربة في (نيويورك) المنفتحة حضارياً وفكرياً كالغربة في تبوك ذلك البلد العربي الصحراوي المغلق شديد المحافظة؟ تلك التساؤلات حول دلالة العنوان تحمل في طياتها إشارات كثيرة لما يمكن أن تتناوله القارئة في ورقتها التي كانت تفتح باباً لتنتقل إلى آخر دون محاولة إحكام الربط بينها والغوص في عمقها لجمع خيوطها في نسيج متماسك يعطى تصوراً كاملاً عن الدلالات الرمزية المبعثرة في النص للنفاذ إلى البيئة العميقة له.

وأول باب فتحته القارئة من تلك الدلالات هو إحباطات الهزيمة التي أصابت العرب بعد حرب 67، وخيبة الأمل عندهم بعد مصافحة السادات للوزير الإسرائيلي، تلك الهزائم هي التي أدت إلى هروب المصريين من بلادهم للعمل في البلاد النفطية، وكان منهم بطل الرواية (إسماعيل) الذي كان يكتب هرباً من جحيم (البلدة الأخرى)، ولا نجد بعد ذلك ربطاً لتلك الأحداث السياسية التي عصفت بالأمة العربية في تلك الفترة الزمنية، وبين ظهور معالم البطل المغترب الواقع في دائرة الاستلاب في كتابات ذلك الجيل من الأدباء، الذين عبروا عن عدم القدرة على التكيف مع واقعهم الجديد، كجماعة أحست بضياع الوطن سياسياً وضياعهم اجتماعياً، مما أدى إلى إحساسهم بالعجز عن القدرة على التصدي للواقع الذي ازدادت فيه الأزمات الاقتصادية والضغوط الاجتماعية فاندفع المصريون خارج البلاد بحثاً عن العمل كما فعل (إسماعيل) الذي كان إنساناً محبطاً عاطفياً، يبحث عن حب لا يجده، وحنان يفتقر إليه بعد وفاة والده، فبات متأزماً من موت أحلامه يحمّل وطنه مسؤولية هروب أبنائه إلى بلاد النفط التي يذكرها في أكثر من مكان في الرواية «اللعنة على البترول والريال والدينار والدولار الذي لم يزل يوسّع في المسافات».

إذن فالأزمة ليست أزمة (إسماعيل) وحده فقط بل تتسع لتشمل أزمة الشعب العربي ككل، يؤيد ذلك دلالة الاسم الذي اختاره الكاتب لبطل الرواية فـ (إسماعيل) الذي أتى إلى وادٍ موحش بأمر من الله فاستقر في ذلك المكان ليخرج من نسه نبي الأمة (محمد) ويخلص الصحراء من ظلمة الجهل فدلالة الاسم الدينية تحيلنا إلى ماضي العرب وتاريخهم في صحراء الجزيرة العربية التي يرونها هي الوطن الأصل لهم أو الأم التي تذكرهم بالمجد الغائب الآن، وكأنه بذلك خرج من دائرة الذات الفردية إلى تمثيل الذات الجمعية التي أصيبت بالإحباط بعد

الهزائم المتلاحقة التي حلت بها، وسيطرة الاستعمار الأجنبي على مناطق عربية كثيرة، التي أصابت شعوبها بالصمت الذي عبر عنه بطل الرواية: «وسكتنا وسكتت الدنيا حولنا. قلت لا بصوت لا يكاد يسمع».

والملاحظ أن الورقة لم تتعمق كثيراً في استنطاق دلالات النص واكتفت بتحليل شخصية البطل وما أصابها من الملل والسأم وعدم التمايز، وتربط بينها وبين بطل قصة (هنري باربوس) (الجحيم) فكل ما يصدر عن البطل من أفعال لا تفسير له إلا الشعور بالاغتراب والإحساس بالخواء. لذا ابتعدت الورقة عن الغرض الأساسي لها والذي يعنى بالكشف عن صورة المجتمع المحلي في نص الرواية، وأثر المكان على شخصيات الرواية، وعلى الرغم من قولها إن فضاء تبوك يحتل دور البطولة في الرواية، إلا أنها لم تتعمق في تفصيل أثر المكان على شخصيات الرواية فلامسته من السطح فقط.

والحقيقة أن اغتراب البطل هنا لم يكن لغربة المكان فقط، بل هوأبعد من ذلك، لأن إحساس الغربة هذا هو نفسه الذي كان يلازمه وهو في الإسكندرية، مما دفعه لتركها إلى (البلدة الأخرى) التي وجدها تقتله بالضيق والعجز كما قتلته البلدة الأولى، وتشابه الشعور هنا يحمل بعداً آخر يطرح بعمق أزمة الانتماء بين الإخوان العرب ليقرر «لا شيء يشدني للعودة ولا شيء يشدني للبقاء إنما هو شعور غامض يدفعني للأمام وشعور غامض آخر يشدني للخلف، مسافر أنا من مصر إلى تبوك الآن وجئت منذ عشرين يوماً من تبوك إلى مصر فمن أي البلاد أنا وفي أي بلد ثالث ولدت ونشأت؟» (ص: 271) إذن فهو يشير إلى أبعد من شعور الغربة في (البلدة الأخرى)، إنه يومئ إلى حالة الفرقة والشتات التي وصل إليها العرب فأصبحوا عاجزين عن استعادة الوطن المفقود.

إن المكان في نص الرواية غدا بحراً مخيفاً ابتلع أرواح الغرباء، محولاً أحلامهم إلى تعاسة وإحباط لتتلاشى إلى الأبد، بدءً بأحلام (فيليب) العامل السيلاني، و(سعيد) المدرس المصري، مروراً برأفت وأرشد ونبيل ومنذر وعايدة والمرأة اللبنانية، وانتهاءً بالبطل (إسماعيل) الذي عاد دون تحقيق أي شيء، مجرد أحلام تبخرت وماتت قبل تحقيقها، قضت عليها (تبوك) تلك الصحراء الحارة بقوانينها الصارمة. وبذلك تصل سطوة المكان إلى ذروتها في إجهاض الأحلام وقتلها، فيمتلئ فضاء النص بدلالات الفشل والموت والإحباط، دائماً هناك موت، موت حقيقي هو فناء الجسد وانقطاع الحياة، أو موت رمزي لأحلام هؤلاء الغرباء الذين

تشابهت مصائرهم كما تشابهت أحلامهم، دلالة على تلك الأفكار والإيحاءات الاجتماعية والسياسية التي يبثها لنا الكاتب من خلال اللغة المجازية، مؤكداً حضور الظلم وغياب العدل في المجتمعات العربية، وحضور القمع وغياب الحرية، حضور الخيانة وغياب الوفاء، حضور الكذب وغياب الصدق. إذن فـ (البلدة الأخرى) ما هي إلا نص إيديولوجي مثقل بالدلالات والمعاني، وهو نص يكتبه المكان بتقنياته وعلاماته الخاصة يوحي من الفاعل فيه، وقد ظهرت في هذا الفضاء جملة من الخصائص تبرز سلطة أصحاب النفوذ والثراء في القضاء على الغرباء الضعفاء، وهذا من خصائص المكان الأبوي. لذلك كان فضاء الرواية فضاءً طافحاً بالعنف والاستغلال، صارماً حازماً، لا مكان فيه إلا لرأي واحد هو الصائب دائماً، لكن هذا المكان لا يعني (تبوك) وحدها، بل كل البلاد العربية وما فيها من قمع وكبت واستغلال.

فيزداد البطل تمرداً على كبت ذلك المكان فيخترق (التابو) ويتجاوز الخطوط الحمراء لكشف ما تنطوي عليه الحجرات السرية في المكان المحافظ من عوالم سرية جرت العادة في التاريخ الثقافي العربي على إبقائها في حيز التعتيم والكتمان، وبالغ أحياناً في تسليط الضوء عليها لدرجة الانعتاق الكلي من كل القيود السياسية والاجتماعية والدينية، يفسر ذلك حياة الانغلاق الشديد التي عاشها (إسماعيل) في مجتمع محافظ تحكمه قوانين صارمة تمنع النساء من الظهور أمام الرجال وتحرّم الاختلاط بهم، التي أفضت إلى الإسراف وإصرار البطل على رؤية وجوه النساء حتى في مكان له قداسته الدينية كالحرم النبوي الذي لم يمنعه من التطلع للنساء «هذا أمام باب الحرم النبوي الشريف لم أستطع رفع بصري إلى السماء ولا أن أخفضه إلى الأرض. صارت عيناي على مستوى وجوه النساء وعيون النساء وشفاه النساء ونضارة وجناتهن. لم يكن عمر ابن أبي ربيعة مجنوناً وهو يحج للغزل. ما بالي لو رحت مكة. أستغفر الله العظيم» هذه الدهشة من تلك الجرأة الفجة تزول عندما نعلم أنه يرمز إلى الازدواجية التي تحيا بها النساء في المجتمع السعوي تحت ضغوط اجتماعية ودينية فيقول: «النساء هنا يكشفن وجوههن. لا تندهش المسائل كلها مقلوبة».

يظهر ذلك التمرد أكثر عند وصفه للحظات .... رآها في المجتمع السعودي أو مارسها متحدياً كل قيود المجتمع عندما يقول: «.... هنا في المملكة التي تقع في الغرب من قارة آسيا وتطل على البحر الأحمر.... وفيها قبلة المسلمين من كل أنحاء الدنيا» (ص: 217).

ويقتحم عالم السياسة المليء بالأشواك ليزداد حدة وهو يلمح إلى هيمنة الأمريكان على الدول العربية عامة وعلى الثروة النفطية خاصة فهو يرى في أول يوم له في تبوك «المطار صغير ليس فيه غير طائرة واحدة صغيرة بعيدة لونها أصفر قاتم، على جانبها رأيت صورة العلم الأمريكي، وتحت الصورة قرأت بالإنجليزية (القوات الجوية للولايات المتحدة) (ص: 9).

وهو يلوم السادات في مواضع كثيرة من الرواية على زيارته للقدس، وتوقيعه معاهدة (كامب ديفيد) واصفاً ذلك بالخيانة العظمى «لقد فعلها السادات وضيّعنا جميعاً معه.. رجل واحد أضاع أمة».

وبأسلوب رمزي يؤكد لنا لعبة أمريكا التي دائماً تنتصر، فلا يكسب من العمال الغرباء إلا الأمريكي (لاري) وزوجته (روز).

كل تلك الدلالات الرمزية التي حاول الراوي بثها في أجزاء النص هل يمكن أن تكون لمجرد رغبته في الهروب من الملل كما عبرت الورقة؟ لا أظن لأنه يؤكد أنه يكتب بوعيه مذكراته ويسجل يومياته متسلسلة.

والسؤل المطروح الآن: كيف نقرأ من كل ذلك ملامح حضور المجتمع المحلي في رواية (البلدة الأخرى)؟

تطرقت الورقة إلى تلك الملامح دون توضيح لرؤية الكاتب التي عبر عنها بأشكال مختلفة عمقت ثنائية الأنا والآخر في فضاء الرواية، فبدا البطل بعيداً عن الآخر لصعوبة التواصل معه، فلم يبق علاقة مع أي منهم أو تعارف معهم لأن الآخر في نظره «بدوي امتلك الثروة ولا يفطن أنها ليست من صنع يده، فالويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن» (ص: 314) فيعترف بأنه خارج الجماعة وإن كان فيهم وأنه سجين العزلة والوحدة وإن أحاطت به أسباب الأنس واحتشد حوله الناس من المجتمع السعودي الذي لم يتوافق معه «لا أستطيع الجلوس بين الشيوخ وكبار البلدة. لا شيء لدي أقوله لأي منهم ولا سابق معرفة لي بأحدهم، ولم آت للصمت والأكل، لابد أن يحدثني أحد» (ص: 329) هذه النظرة كونت لديه صورة عن المجتمع المحلي ممثلاً بشقيه: الرجل والمرأة، فالرجل السعودي لم يظهر في الرواية إلا وهو يمسك بزمام النفوذ والسلطة، فهو الشرطي الصارم الذي لا يبتسم بل يزجر ويثير الرعب في نفسه، وهو مدير العمل (عم عبدالله) الذي يستغل منصبه في قضاء مآربه المختلفة، وله أكثر من سيارة كلها فارهة تدخل سور الشركة مسرعة فتثير الغبار، ثم يقابلنا صالح الثقيفي ذلك الشاب الصغير الذي غرّه الثراء فأصبح يقدم الرشوة للمدرسين لينال النجاح

كل عام دون تعب، ويستخدم نفوذه في تدبير تهمة للمدرس المصري لمجرد أنه رفض الانصياع لأوامره، كان الرجل السعودي في نظره رجل مزدوج يظهر أمام الناس محافظاً حارساً للفضيلة بينما يمارس في الخفاء المحرمات، وكأنه يلمس أثر الطفرة على حياة المجتمع السعودي.

أما المرأة السعودية في روايته فلم ير منها إلا العباءة السوداء التي تغطي جسدها كله، وكانت شخصية (واضحة) هي الأبرز بين نساء الرواية، لأنه أحبها أو خيل له ذلك فانجذب إليها من أول مرة رآها فيها وهي على ظهر سيارة الشرطة التي تعلن فضيحتها وخروجها مع شاب يمني، تلك الفتاة الصغيرة التي أحبت الحرية فبحثت عنها في مجتمع مغلق لا يغفر خطيئتها، فتتوق لزيارة مصر لكن ليس كل ما يتمنى المرء يدركه، فتنتهي بها الحياة إلى الزواج من رجل سبعيني لم تحتمله فقتلته لتدخل السجن تنتظر حكم القصاص. مجسدة أزمة الفتاة السعودية التي تسلب حق اختيار شريكها تحت ضغط العادات والتقاليد المنافية لروح الإسلام.

وفي موقف آخر تطل علينا المرأة السعودية المقهورة من خلال شخصية (صالحة الخثعمية) تلك الأم التي حرمها طليقها من أبنائها ولم تر ولدها إلا وهو شاب، فتلقاه بمشاعر باردة بعد كل تلك السنوات التي قتلت فيها إحساس الأمومة بأمر من السلطة الذكورية التي يباركها المجتمع.

تطل علينا تلك الأفكار في رسائل غير مباشرة تحمل في طياتها سؤالاً من الضحية في هذه الرواية؟ ونصل إلى استنتاجات منطقية تقول إن البطل إنما عبّر في هذه الرواية عن واقعه الذي كان يشاطر فيه وحدة شخصياته وغربتها، وبتعبير آخر، هل يمكن القول إن هذه الرواية قد تفهم على أساس أنها جزء من سيرة ذاتية للكاتب، فهي تعبر عن الصعوبات التي واجهت المغتربين في تلك الفترة من حياة المجتمع لكننا نعلم أن الموضوع ينبثق من الداخل وليس من الخارج، وانطلاقاً من هذا فالرواية تعبر في نهاية الأمر عن (واقع داخلي) تخرج من داخله ضروب الضيق والإحساس بالغربة والعزلة في أقوى صورها، مما صبغ المجتمع المحلي بصورة قاتمة قد لا تروق لكثير منا، لكن يبقى مجتمعنا ليس بالمدينة الفاضلة، ويظل المكان «ليس مادة فحسب. إنما هو أيضاً ماهية إيديولوجية»، ويبقى الكاتب يبحث عن الوطن المنشود.

* * *

مذكرات في غبش الظلام

عائض بن سعيد القرني

ذهب ديكارت إلى أنه من الممكن أن يوجد الذهن والجسم منفصلاً أحدهما عن الآخر... ولكن من المؤكد أن مما له معنى أن نقول إنك يمكن أن تواصل الجهود كموجود واع حتى بدون جسمك، ومن المؤكد أن ملايين من الناس يجدون السلوى في تلك الفكرة.

أجدني أستحضر هذه الإشكالية عند قراءتي لنص (البلدة الأخرى) للبحث عن علاقة إسماعيل بالمكان والذهنية الكاتبة في هذا النص الروائي. تساؤل حفزني لتحليل كثير من المواقف التعبيرية اللغوية والسلوكية عبر ثلاثمائة وسبع وثمانين صفحة.. هذه مسألة.

ولست أدري هل سيكون مساعداً لنا إذا فسرنا الوعي لدى الكاتب من منظور القصدية؟

على الرغم أن القصدية مربكة فلسفياً بكل ما في الكلمة من معان، وربما أخذتنا إلى رمال متحركة.

علـى كـل حـال لابـد أن نـأخـذ فـي الاعتبار أن للراوي رؤية للأحداث تختلف عما هي عند القارئ، لاسيما أن نمط الرؤية هنا هي الرؤية من الداخل باعتبار أن صاحب السرد شخصية بؤرية قام بتسليط الضوء على جوانب معينة من الرواية، بمعنى أن تلك الرؤى ليست من الخلف ولا من الخارج.

ليس ما سبق تبريراً للخطاب الروائي في هذا النص بقدر ما هو استكناه للوظيفة التعبيرية له والذي يتسم في كثير من مشاهده بعبثية الوضع، وذلك يتبدى لنا من إحساس السارد بعدم المنطقية لأفعال وسلوك شخوص الرواية، ومن ثم السير بنا في النفق الذي يصطنعه هو، وهنا يعيدنا إلى ما أسلفت ذكره، ويحتم هذا الموقف عليه القطيعة التواصلية بينه وبين كل ما حوله، حتى من كان يظهر لنا أن هناك تواصلاً معه.

لقد لمست الدكتورة أميرة في ورقتها الرائعة مناطق حساسة في مفاصل الرواية، ولعل أهم ما أثار ذهني في ورقتها أنها لمست الخيط الوجودي الذي تغذيه تلك الفلسفة، وما يشي به النص من الإعلاء من قيمة الإنسان وما يستدعيه هذا الوجود من الحرية، بطبيعة الحال لم يكن ذلك بادياً في نصوص بعينها في الرواية، ولكن المتأمل في النص سيجد أن الأمر يتماهى مع الفلسفة الوجودية.

وإذا ما نظرنا إلى هذا النص الروائي من زاوية أخرى لنفسر ونعلل ونحلل تلك المواقف الإقصائية التي تبنتها الشخصية المحورية في العمل، فلابد لنا أن نستجلي حقيقة شخصية إسماعيل وبواعث قدومه ومآربه، فهو إسماعيل خضر موسى خريج فلسفة يعمل مدرساً للغة الإنجليزية في مصر، قدم ليعمل مسؤولاً عن شؤون الأفراد، «أي خلط هذا، لكن هذه حالتي بالضبط، وأنا فيه غير متفرد بين المصريين، يوجد عمال محارة وقيشاني من حملة المؤهلات العليا»، ص 187.

البترول سيد الزمان يقف عند باب حدودنا الشرقية والغربية، ويقول أرض مصر أرض حرام، مؤامرة جغرافية، ص 187.

ولأنه يريد أن يحصل على شيء من هذه الثروة لابد له من هذه المغامرة، فانتظاره للإعارة وفقاً لجدول وزارة التربية والتعليم يعني الانتظار حتى يجف النفط.

ولكنها الصدمة لهذه الأحلام الوردية فمنذ هبوطه في مطار تبوك والأحداث تترى على غير ما يتوقع، وقد أشارت الدكتورة أميرة في ورقتها إلى تفاصيل تلك المفاجآت التي اصطدم بها.

لقد رسم لنا الراوي عذابات وشجون إسماعيل في مواقف مختلفة، موقفه من

المكان ومن شخوص الرواية، ومن سلوكيات المجتمع ما أثرى به هذا العمل الروائي، ولعلنا نكون منصفين عندما نقدر بالمستوى الممتاز من حيث التكتيك الروائي، وما يزخر به النص من تقنيات في رسم الشخوص وفي البناء السردي وتنامي الأحداث، فهو نص على رغم طوله لا يمل قارئه حتى ينتهي منه.

ولكن من حيث الخطاب ومضامين السرد تشكل لدى القارئ علامات استفهام بحمولاتها القصدية فمثلاً موقفه من المكان الذي هو في نظره بلا طيور، ومهجور تحفه الرمال. تضربه ريح العجاج بدوامات صفراء ثقيلة ص 64. شوارعه كئيبة وسلوك أهله غريب، فالجميع هنا يسوقون سياراتهم بجنون ويمرون من الجانب المخطئ، ص 12. هنا لو تأملت الأمر ستجد سجناً كبيراً، من حقك أن تزور الناس وتتحرك، لكن الناس هي الناس ولا صباح جديداً ولا مساء جديداً، ص 42.

يختزل المكان في حي (أم درمان) ويصفه بأن كل سكانه سود، ربما سموها أم درمان لهذا السبب، وربما صار أهلها سوداً لأنهم يسكنون أم درمان. إنها منطقة مشهورة بالخمور وخلافه، معظم سكانها من المنشدين والمغنين والراقصين في الأفراح، الرجال والنساء مثل عوالم شارع محمد علي في مصر.. إنها خطرة جداً، ص 77. هذا نموذج لأحياء هذه البلدة لا يكاد يذكر غيره، أما أحداث الرواية فهي تجري بين مستشفى البلدة الذي احتوى أكبر نسبة من تلك الأحداث ربما لصلته بصديقه الذي يقاسمه السكن وجيه، وتعرفه على المرضة عايدة، الذي ظل في علاقة جدلية مع نفسه حيالها، فمذ رأته ابتسمت له ابتسامة خافتة لم تخف مظاهر الجدية على وجهها، بدت متحفزة دون أن يدري لماذا، في الحقيقة راعني اتساع عينيها السوداويين، ائتلاق بياضها في غبشة ضوء الحجرة، ص 101. كانت أول وجه نسائي يراه حاول أن يكون قريباً منها، ولكن كل شيء غريب هنا.. رحلت إلى مستوصف ضبا وتركته لغربته لا يصل بينهما سوى الرسائل.

ولعل الشركة التي يعمل بها إسماعيل خضر هي المكان الثاني الذي تجلت لنا فيه أحداث كثيرة في هذا السرد الروائي. شركة يديرها العم عبدالله، هكذا يسمونه في الشركة على الرغم أنه ليس كبيراً. في شخصيته حزم وغموض. ويعمل بهذه الشركة عشرات العمال من الآسيويين والباكستانيين وأجناس أخرى مختلفة، منهم الطبيعي في سلوكه ومنهم غريب الأطوار، ولعل شخصيتي اليمني العجوز الذي يرتدي زياً أفرنجياً، ويعمل سائق شاحنة وليس له

اسم في دفتر الحضور والانصراف، وليس له ملف في الشركة ويجلس في الباحة بجوار السور، وهو يمضغ السواك في فمه يحركه بيده، ينظر إلى إسماعيل ويبتسم له بعد الساعة الثانية عشرة، بصورة يومية، من تلك الشخصيات الغريبة التي لفتت انتباه إسماعيل، وجعل هذه الشخصية الغامضة تلاحقنا عبر سرد الرواية دون أن يكشف سرها. والشخصية الثانية منصور ذلك الفتي الذي ينتسب إلى أسرة ميسورة، ولكنه غريب الأطوار شاب أسمر مكفهر الوجه فوق كتفه قرد تفاجأ به إسماعيل أول مرة وهو يسد الباب يرتدي جلباباً أبيض سابغاً ونظيفاً للغاية، عند خروجه صوب له نظرة حادة غاضبة، ص 27. لم يعد يستنكر منظر منصور ومرافقه القرد كلما دخل الشركة وجلس بجوار الخزانة.

ولكن هذه الشخصية ظلت رتيبة الحضور حتى نهاية الرواية، فكل دوره في البناء الروائي أنه يريد الزواج من المعلمة المصرية (وداد) التي كان يتنافس عليها مع المعلم سعيد مدرس التربية الرياضية وصديق إسماعيل. لقد كان منصور شخصية مقلقة فعلاً بالنسبة لإسماعيل، ولكنها تجلت له في آخر الرواية عندما أوقع المجتمع كافة بشيوخه وأمرائه في وضع مزرٍ. عندما سافر إلى السودان ليجلب عشرة قرود، ثم يقدمها مع الضِباب وليمة في مقر الشركة، ليفاجأ الجميع بترحيله إلى مصحة الأمراض العقلية بالطائف.

عندما كان يرسم لنا الكاتب هنا هذه الشخوص الروائية ويسرد أحداثها يجبرنا على أن نوقن بالقصدية، فعائلة واضحة لا تظهر لنا مع إسماعيل عند زيارة منزلهم، ولا يظهر سوى خالد أحياناً وهو شاب ساذج على رغم أنه خريج جامعة، فيوصله إلى أخته المراهقة بكل برود وسذاجة، بعد أن يهديه طقم أقلام شيفر، لا يظهر سوى جدها المصري الأعمى ليبارك هذا السلوك ثم يعيش مع الجد من الأب في خيمة خارج المنزل. وتظل الأحداث في سياقها الطبيعي شاب غريب أعزب مع فتاة لوحدهما طوال الوقت.

شخصيات بدوي يشتكي المرضة المصرية زاعماً بأنها خطفت ابنته وغيرتها بطفلة أخرى، وذلك لأنها أشفقت عليها من ثيابها الرثة وشكلها المزري فنظفتها وألبستها ثياباً جديدة، مما جعل الأب يستنكر ذلك، فهي ليست ابنته، ص 217.

رجل يأتي إلى المستشفى لأن زوجته تزعم أنه لا يستطيع لقاءها فيقسم أن يقابلها في غرفة المرضة نفسها لتحكم الدكتورة أنه سليم، وتحدته زوجته ووافق فأغلقت عليهما الباب، ص 214. الدكتور رأفت كان يعمل في

(قليبة) قرية على طريق المدينة، ظل ثلاثة أيام بلا خبز مما جعله يمتطي سيارة الإسعاف ويشتري من تبوك خبزاً بألف ريال رد فعل لهذا الجوع الذي مسه. ص 108.

ظهرت من شارع جانبي سيارة شرطة مكشوفة يقف في صندوقها الخلفي شرطي يمسك بميكرفون، وتقف وراءه امرأة أو فتاة شيء مغطى بالسواد كله من الرأس حتى القدمين، لا يكون إلا كذلك، الشرطي يتحدث في المايكرفون بصوت ضخم، لحيته طويلة، والغترة فوق رأسه خضراء حائلة بها خطوط سوداء قديمة، وحوله العقال باهت، وملابسه صفراء تلمع أزرارها النحاسية تحت الضوء. ويقول: واضحة بنت سليمان بن سبيل التلميذة بالمدرسة المتوسطة بالعزيزية، كانت تخرج كل يوم بعد الدراسة مع اليمني اليامي ابن عبدالله اليامي، ص 30-31.

وضع الحجاج في صفوف ثم ينحنون كاشفين مؤخراته، ويمر الخدم بالملاعق لكشطها، لفحصهم والتأكد من خلوهم من الكوليرا، ص 100.

سيد الغريب الطبيب الذي أجهض إحدى الفتيات نتيجة غواية ارتكبتها، فيظل عاماً كاملاً في تلك الفلة ذات أشجار النخيل والحارس عليه دون أن يحاكم، ص 104.

أعتقد أن ما سبق من تلك الأحداث الروائية من بنائه للشخصية المحلية في هذا النص يجعلنا نضع علامات استفهام عن ردة فعل هذا الحالم بعوائد البترول، الذي كتب مذكراته في غبش الظلام.

ثم أعلق كثيراً على ورقة الدكتورة أميرة فهي تتقاطع في أفكاره ورؤاه مع ما لدي، ولكنه بحق ورقة ممتعة وناضجة.

* * *

أربع نساء ولسان: تمثيلات الآخر في «مسك الغزال»(*) لحنان الشيخ

مبارك الخالدي

(مسك الغزال) رواية من أربع حكايات ترويها أربع نساء، جمعتهن المؤلفة الضمنية في مدينة خليجية تواطأن في حكاياتهن على عدم ذكر اسمها، وأطبقن شفاههن لكي لا يفلت من أفواههن اسم القطر الخليجي أيضاً، واكتفين بالإشارة إليها بـ (الصحراء). سها، أول من يتحدث في الرواية، لبنانية، خريجة قسم أعمال إدارية من الجامعة الأمريكية في بيروت، تجيء إلى البلد الصحراء برفقة زوجها باسم وابنها عمر، ثم تعود إلى بيروت بعد أن تبين لها استحالة استمرار إقامتها في الصحراء.

نور، مواطنة من الصحراء، زوجة أحد أصحاب المراكز الكبيرة. تبحث بين الرجال والنساء عمن ....

سوزان، أمريكية من تكساس، ترافق زوجها ديفيد

(*) رواية «مسك الغزال» لحنان الشيخ.

إلى الصحراء حيث تنفتح لها بوابة عالم ألف ليلة وليلة كما بشرتها صديقتها. تتعرف على معاذ الصحراوي الذي يجعلها تحس بأنوثتها وبأنها جميلة وموضع للرغبة. ويخلف معاذاً معاذون آخرون. تنتهي حكايتها المليئة بأخبار علاقاتها وسعيها لجمع الثروة قبل عودتها إلى وطنها بأيام قليلة.

تمر، مواطنة صحراوية، مطلقة أحد الشيوخ، ولها ابن منه. بعد عودتها من سفر للندن تقرر الالتحاق بإحدى الجمعيات للدراسة، فتواجه بالرفض من قبل أخيها رشيد في البداية. تتعرف في الجمعية على سهى التي تقترح عليها الهجرة ولكن تمر ترفض، مؤثرة البقاء في الصحراء. تعلن لأسرتها نيتها في فتح مشغل، فيوافق أخوها، ولكن بعد رفض وممانعة كما في المرة الأولى.

في هذه القراءة التي تنبسط على طول المحورين اللذين يصرح بهما العنوان، أوجه اهتمامي في البداية إلى الحديث عن أحد أضلع التماس بين الحكايات أو الشخصيات الأربع، ثم أنتقل وبقدر أكبر من التركيز والبحث في التفاصيل إلى تقصي التقطاعات بين حكايتي سهى اللبنانية وسوزان الأمريكية، وإسقاط الضوء على المضمر فيهما من المشاكل والمؤتلف فيما يتعلق بتمثيل الآخر على الرغم من الاختلاف الواضح بين الحكايتين وفقاً لاختلاف تجربة الساردتين واختلاف موقفيهما من الآخر/ الصحراء.

أشرت في البداية إلى ما أعتبره من قبل الشخصيات الأربع لإخفاء اسم الدولة والمدينة التي تقع فيها أحداث الحكايات، لأن تقصي دلالات الإخفاء يفضي إلى تأويلات وتفسيرات على قدر كبير من الأهمية فيما يتصل بعلاقة المؤلفة الضمنية بالشخصيات، وبرؤى ومواقف وعلاقة تلك الشخصيات بالمكان وبثقافته بمجمل أبعادها ومكوناتها، ودور تلك العوامل كلها في تشكيل تمثيلات المكان بما تحتويه من بشر ومخلوقات وجمادات.

إن عدم تعيين المكان وتصحيره من قبل الشخصيات يكشفان سيطرة المؤلفة الضمنية عليها وتحكمها بها، وتحويلها إلى حوامل وقنوات لتمرير أفكارها ومواقفها. فكنائية المكان هي صنيع المؤلفة الضمنية، وأحد المنافذ التي يتسرب عبرها إلى داخل النص رؤيتها ووجهة نظرها تجاه المرجعية الواقعية التي تحيل إليها الحكايات، إضافة إلى أن توظيف الاسم «الصحراء» كنائياً ليدل على كل بلد خليجي يفتح الخطاب السردي في الرواية على حتمية التعميم وفرض

التجانس القسري على المتعدد والمختلف في المرجعي الواقعي، كما يشف وبشكل لا يقل أهمية عن عدم معرفة المؤلفة الضمنية معرفة عميقة وواسعة بما تكتب عنه. فهنالك العديد من التقاطعات الثقافية والتاريخية بين دول الخليج العربي بصفتها المرجعي هنا، ولكن هنالك أيضاً عدد لا يقل عن ذلك من الاختلافات بينها، ناهيك عن الاختلافات الثقافية داخل القطر الخليجي الواحد كما يشهد، على سبيل المثال، في المملكة العربية السعودية، التي لا يمكن الادعاء بتجانس النسيج الديموغرافي فيها ثقافياً ومذهبياً وفكرياً واقتصادياً. بتجاهل هذه الحقيقة البديهية أو بجهلها، تبدو المؤلفة الضمنية على شبه كبير بالشخصيتين سها وسوزان اللتين تأتيان إلى الصحراء بعفشهما من الصور النمطية والأفكار والتصورات المسبقة، أو كأن المؤلفة الضمنية كانت تكتب ذاتها بدون وعي وهي تضيف تلك الصفة أو البعد لشخصيتي سها وسوزان.

تأتي سها إلى الصحراء وهي تتوقع أن تكون الكثبان الرملية في انتظارها خلف الحديقة الخلفية لبيتها، تدعوها لتفض لها مكامن أسرارها: «في اليوم الأول لمكوثي في البيت... صممت أن أعيش هنا بطريقة مختلفة، وبالتالي أن أفكر تماماً، كما فكرت وأنا أطل من شباك الطائرة وأرى الصحراء لأول مرة. الرمال ساكنة تشدني إليها لتفش غموضها، وحتى أصبح قريباً منها ومن كتب التاريخ والنجوم» (30)، وتقول في موضع آخر بنبرة تشي بالشعور بالإحباط: «أنا لست في الصحراء التي رأيتها من الطائرة، ولا التي قرأت عنها أو تخيلتها» (10). أما سوزان فلا تعرف عن البلد الذي قدمت إليه سوى ما ذكرته لها، أو تنبأت به، صديقتها باربرا بأنها ستعيش حياة كأنها مقتطعة من «ألف ليلة وليلة»: «شجعتني هي كثيراً للذهاب إلى البلد العربي، قائلة بأننا سنعيش كما في كتاب ألف ليلة وليلة. وابتسمت مجاملة وموافقة، رغم أني ما سمعت بالكتاب، ثم أخذت تخبرني عن الأموال، والقصور، والأقمشة المرصعة بالمجوهرات، وأنا أنظر إلى مصاغها الذهبي وأفكر بسعادة في أنه لابد أن أشتري مثلها في البلد العربي» (146).

قد يبدو مقبولاً وحدثاً محتملاً قابلاً للتصديق أن تسمي الوافدتان العربية والأمريكية المكان باسم الصحراء بتأثير مما سمعتاه وقرأتاه واستقر في ذاكرتيهما ووعيهما من تصورات وأفكار وصور وحكايات، لكن ما يبدو صعب التصديق هو اشتراك الشخصيتين المواطنتين في طمس

هوية البلد الذي تنتميان إليه، دون أن يشم القارئ في ذلك آثار التدخل الواعي والمقصود للمؤلفة الضمنية. في كل مرة تفتح نور وتمر فميهما لتقولا «الصحراء» أو ما يشتق منها من مفردات يشار بها إلى الناس والأشياء، أتخيل يد المؤلفة الضمنية وقد امتدت لتضع تلك الكلمات فيهما. إذا كان المرجعي المتعدد تعرض للإقحام في قالب المشاكلة والمماثلة في العالم المتخيل في الرواية، فإن التقاء الساردات عند تصحير المكان ووصف قاطنيه بالصحراويين يوحيان، من وجهة نظري، بتعرضهن أيضاً إلى عملية إقحام في قالب مجانسة رؤيوية ومواقفية، يتساوى في داخله المواطنتان نور وتمر مع الغريبتين سها وسوزان. وكلهن في المجانسة أو في المصير سواء، مجرد ناقلات لمقولات وأفكار المؤلفة الضمنية الجاهزة، وإن تفاوتن في القرب والبعد منها.

يدعو التشابه بين الساردات، ونطقهن بمقولات المؤلفة الضمنية إلى إعادة النظر فيما يمكن اعتباره إحدى المسلمات في التنظيرات السردية، فثمة ما يشبه الاتفاق الضمني على اعتبار الراوي العليم المنقح أقرب الرواة إلى المؤلف/ المؤلف الضمني بسبب شدة التداخل بين صوتي المؤلف والراوي إلى درجة يصعب معها التمييز والتفريق بينهما (الكردي، 119). على الرغم من وجاهة هذا الرأي، فإنه لا يمكن اتخاذ مضمونة مسلمة أو قاعدة عديمة الاستثناء، فالسرد بضمير المتكلم في (مسلك الغزال) لم يفلح في أن ينأى بالساردات الأربع عن المؤلفة الضمنية للحيلولة دون إثارة التوهم بامتزاج صوتها بأصواتهن. فعندما تنطق نور وتمر، مثلاً، أسماء أشياء من بيئتهما باللهجة اللبنانية تبدوان قريبتين جداً من المؤلفة الضمنية، إلى درجة توحي بنسيان المؤلفة أنها تعالج شخصيتين من بيئة غير بيئتها، ولهما لهجتهما المحلية أو لهجاتهما. تظل المسافة بين المؤلف والراوي، على أية حال، مسألة افتراضية ومجازية، ولا يمكن تحديدها بيقينية مطلقة، فالقرب أو البعد من المؤلف غير مرتبطين براو معين دون أنواع الرواة الآخرين. ولا يعني السرد بضمير المتكلم تمتع الشخصية وهمياً بالبعد عن المؤلف الضمنية وبالتحرر من سيطرتها بدرجة أعلى نسبياً مما يتحقق للأنواع الأخرى من الرواة، والمثال طمس الساردات لهوية المكان، كما لو كن ينطقن بلسان واحد ما يرينه من زاوية نظر واحدة. لا تعدد فيما يبدو متعدداً، ليس في هذا الجانب فحسب، بل في جانب آخر، كما تحاول توضيحه قراءتي لحكايتي سها وسوزان، المختلفتان

حقيقة وظاهرياً، والمتلقيتان عند أمور وقضايا معينة أتطرق إليها فيما بعد.

تشكل حكايتا سها وسوزان نصاً نموذجياً لدراسة عملية تمثيل الآخر بإشكالياتها وخطورتها ونتائجها سواء بالنسبة للممثل (the representer) أو الممثل (the represented)، إن أي تمثيل ليس في الحقيقة سوى إيهام بواقع حسب هوارد بيكر (Gidley, 4)، وهو عملية لا تتم بدون قيام الممثل/ المصور بسلسلة من عمليات الانتقاء والترجمة والترتيب والتأويل، وكل ذلك لا يمكن أن يتحقق أيضاً بمعزل عن تأثير العوامل الأديولوجية والسياسية، ما يحتم مجيء التمثيلات متبنينة وموسومة برؤية ومصالح الممثل، والتمثيل فعل إقصاء أيضاً فرغم بقاء جزء من الواقع في التمثيل الصورة، فإن جزءاً كبيراً منه، والكلام لبكر، يظل خارج إطار الصورة. وليس من الصعوبة بمكان إدراك حجم المقصى في (مسك الغزال)، كما يلمس ويرى في حكايتي سهى وسوزان. كما لا تستطيع هذه القراءة أن تدعي لنفسها البراءة من الإقصاء، ولكن تحاول أن تكون منصفة، داعمة التأويل بالدليل والشواهد النصية.

إن تمثيلات المجتمع المحلي/ الخليجي المتخيل في حكايتي سها وسوزان تشف عن آثار وتأثير مجمل العمليات والعوامل التي ذكرتها سابقاً. تتضمن الحكايتان صورتين مختلفتين، والاختلاف بينهما ناشئ عن اختلاف زاويتي الرؤية والموقف تجاه المجتمع موضوع التمثيل. لكنهما متشابهتان في نتائجهما بالنسبة الآخر. حكايتا سهى وسوزان وجهان لعملة واحدة، إحداهما تكمل الأخرى، فصورة المجتمع الخليجي التي يقابلها القارئ في حكاية سهى شكلتها وركبتها مخيلة الكارهة والنافرة من موضوع التمثيل، فيما خرجت صورته في حكاية سوزان من مخيلة شخصية براغماتية منجذبة إليه. لكن التناقض بين موقفي الشخصيتين تجاهه لم يحل دون التقائهما عند إنتاج تمثيلات له، لا يمكن القول بأنها منصفة وموضوعية.

صورة المكان في حكاية سهى رسمتها شخصية يستبد بها رهاب الآخر (xenophobia)، وأنا أستخدم هذا المصطلح هنا بطريقة تفتح تخومه الدلالية على مشاعر الخوف أو الكره والنفور من الآخر لمجرد كونه مختلفاً وغير مشابه للأنا عرقياً أو ثقافياً أو دينياً. تودي الزنوفوبيا إلى عدم القدرة على التسامح والتواصل والتعايش مع الآخر، وقد يصل الأمر بالزينوفوبي إلى الرغبة في تدمير الآخر، وليس عسيراً في

هذا الصدد إدراك تلوث سهى بالنفور المعاضد بالشعور بالتالي والتفوق حضارياً وثقافياً على الآخر الصحراوي. من هنا جاءت الصورة التي رسمتها موغلة في التبشيع والتقبيح للمكان.

تظهر سها في الحكاية متعالية تعاني بسبب تعاليها أزمة في التواصل الإنساني مع الآخرين، حتى مع المغتربات مثلها، ولا تستثني اللواتي تشاركهن الانتماء إلى نفس الوطن أو الإقليم. تحاول في بداية إقامتها في (الصحراء) التواصل مع المغتربات المقيمات معها في نفس الكمب للهروب من الوحدة والعزلة عن العالم، ولكنها سرعان ما تصرح بشعورها بالملل والنفور، مؤكدة بتعال واضح اختلافها عنهن، وسأمها من اهتماماتهن وانشغالاتهن التافهة: الحياة اليومية موجودة في الصحراء، لكن التي تذكر بربات البيوت اللواتي حياتهن لا تتعدى رائحة الكزبرة، والجارة تفتح الباب نصف فتحة، لأن على فخذيها عقيدة السكر، التبصير في القهوة، والقمح المغلي للسنينية، والقيل والقال وشغل الصنارة، وحفاظات الأولاد، كنت أعرف أني مختلفة عن جاراتي، لكن اطمأننت لوجودهن حولي» (10).

الطمأنينة لا تدوم وتنتهي الحاجة إلى التواصل معهن بانتقالها إلى بيت خارج الكمب، الكمب الذي لم تعد تستطيع النظر في اتجاهه عندما تمر به مصادفة: «فكرت أن أدعوهن لزيارتي في البيت الجديد. لكني ما عدت رأيتهن أو حتى لمحتهن عن بعد منذ ذاك الصباح. حتى أنني كلما مررت قرب الكعب، ألتفت إلى الجهة الأخرى.. رؤيتي للسقوف والجدران الخشبية الصفراء، وغرسات الدفلي المغبرة... تذكرني بنفسي وأنا في داخلها، بين النسوة لا حول ولا قوة» (11).

لم يوفر البيت الجديد الطمأنينة التي افتقدتها بمغادرة الكمب الذي تكرهه، ولم يقيها معاناة الوحدة والعزلة والشعور بأنها تعيش حياة قاحلة وغير طبيعية، فتحاول التخلص من معاناتها عن طريق العمل أو إقامة علاقات سطحية قصيرة الأمد مع نساء تجد لديهن ما يحقق المتعة والتسلية مثل نور التي تعاملت سها مع بيتها كأنه صندوق فرجة، أو التواصل مع العالم الخارجي المتحضر الذي فقدت الصلة به بمجيئها للصحراء. ويحتل التواصل مع الآخر العربي المتحضر الأولوية في قائمة اهتمامات سهى كما يبدو في تقلص دائرة علاقاتها مع النساء الأجنبيات مثل نغريد الألمانية التي تذكرها الغرسات في حديقتها ببيروت» (16)، أو سوزان التي يحتوي بيتها عالماً لا يمت إلى الصحراء بصلة (18).

إذا تأملنا صورة الصحراء/ البلد الصحراوي في حكاية سها لا نجد نقطة إيجابية تسجل لصالحه، وسأورد بعض ما قالته في وصفه لنتخيل أي نوع من العوالم هو. تعلن سها أنها تعيش في عالم يحف به الركود من كل جانب، وإنها في عزلة تامة عن العالم فلا أخبار محلية ولا عالمية، هو المستنقع الذي لا يجف ولا تزيد مياهه، الحياة فيه غير محسوبة من الزمن، عالم البيوت المغبرة والطرق الملتوية، والأبنية التي لا ألوان لها، والرمل وبقايا الأبنية، ممنوع الشغل فيه للمرأة وقيادة السيارات، البيوت بلا شرفات، الأسوار العالية تحيط بكل شيء حتى الأسوار، مبان جديدة تعج بالمكيفات وأضواء النيون والبلاط المزخرف المفرط في زخرفته وألوانه. كل شيء يبدو غير جذاب، عدا الكتابة بالدهان عبارة «ما شاء الله» على الحائط وبلون مختلف السلع في الدكاكين معروضة في حالة مؤسفة من الفوضى، الناس غرباء إلا عن خيم الشعر والإبل، بينما الذين في المدن يتصارعون مع ما يأتيهم من الخارج الذين يخافون كل ما يأتيهم منه، فلا يتعرفون عليه لأنه لم ينبثق عن الرمل القاحل هنا.

معاناة سها في الصحراء ليس سببها الوحيد تخلفه عن ركب الحضارة وافتقاره إلى مقومات الحياة العصرية حسب وجهة نظرها الواضحة بخصوص ذلك. فثمة سبب آخر هام يسهم إلى حد كبير في تأزيم علاقتها بالصحراء وهذا السبب، من وجهة نظري، هو عدم تطابق الحقيقة/ الواقع مع تصوراتها المسبقة وتوقعاتها عن الصحراء. فمشاعر النفور والتبرم من البقاء فيه منشؤها، إلى حد كبير، إدراكها واكتشافها أنها لا تستطيع أن تحقق الأحلام التي جاءت وهي تعد وتمني نفسها بتحقيقها. وأكبر أحلامها وأهمها كما يتجلى في النص هو استكشاف عالم الصحراء والبحث عما قرأته في كتب التاريخ والجغرافيا: «وبالتالي أن أفكر تماماً، كما فكرت وأنا أطل من شباك الطائرة وأرى الصحراء لأول مرة. الرمال ساكنة تشدني إليها لتفش غموضها، وحتى أصبح قريبة منها ومن كتب التاريخ والجغرافيا، وبيوت الشعر والإبل والقمر الواسع والنجوم القريبة والواحات والسراب والظمأ وحب الهيل» (30). تبدو سها في هذه الفقرة بصورة من جاءت إلى الصحراء وقد رسمت لنفسها في مخيلتها صورة الرحالة المستكشفة أو الباحثة الأنثروبولوجية أو الأثنوغرافية. لذا يبدو منطقياً ومحتملاً أن تصاب بصدمة لما تجد نفسها في مدينة ليست كبيروت ولكنها ليست صحراء كما تقول في الاقتباس الذي أوردته من قبل.

جاءت سها كما يستنتج من ملفوظها في طلب عن القديم والغريب (exotic)، لأن الغريب والقديم في تصورها هو الحقيقة النقية في الصحراء، وما خلاها زائف، أو يخالطه الزيف، لذا نراها تبدي إعجابها بالحياة الطبيعية في السوق القديم لما تذهب إليه بصحبة «تمر»: «توقفت لما رأيت قماشاً محلياً مطرزاً. أمسكه بيدي، وأقرر شراءه رغم استغراب تمر التي اشترت قبل قليل قماشاً أوروبياً. وأنا أعد النقود، وأفكر أن الحياة طبعية في هذه المنطقة. ربما لأنها ما فقدت القديم بعد» (28). القديم هو ما تبحث عنه ولما لم تجده يتحول التوق لمقابلة القديم الصحراء إلى نفور وضيق بها. لما يتبين لها أن الأشياء فيها فقدت طبيعيتها نتيجة لتطورها، وأخذ مواطنيها بأسباب الحضارة ليعتري الزيف حقيقتهم أو جوهرهم الصحراوي، وليس بمقدورهم استرداد ذلك الصفاء المفقود إلا بالعودة إلى القديم، هذا ما يفهم مما تقوله، بنبرة تشي بارتياحها، عن الصحراويات قريبات نور عندما تزورهم بصحبة الأخيرة: «زرنا أقارب نور في خيم حديثة منصوبة... بدت النساء أكثر حقيقة في هذه الخيمة الواسعة، رغم أنهن قدمن للتنزه في الصحراء لأيام قليلة» (39). ما يعني، من هذا المنظور، أن أقارب نور سوف يسترجعن إلى جوهرهن الصحراوي/ البدوي نقاءه كاملاً لو بقين أياماً أكثر في الصحراء. الخيام المنصوبة في الصحراء هي المكان الملائم والمثالي للصحراويات، فيه يستعدهن حقيقتهن البدوية كاملة، ليصبح مشهداً للفرجة أو للبحث والدراسة، أو التعليق في سياق حكاية كالتي تحكيها سها.

يتبين من هذا أن سها تنظر إلى الصحراوية أو معادلها البداوة كحالة فطرية وجوهرية متأصلة في البدوي، قد تتوارى أو تضمر في ظروف معينة لكنها لا تزول، وقد تعود، بما يشبه عودة المكبوت، بهيئتها النقية إذا ما عادت الظروف المرتبطة بها سبباً ووجودياً. الصحراوية/ البداوة، وفقاً لهذه الروية، حالة بيولوجية، مجموعة من الصفات الوراثية تنتقل عبر الأجيال مع الجينات في الدم، في حين أن الصحراوية/ البداوة نسق من القيم والأعراف وأسلوب حياة، هي نتاج ظروف تاريخية واقتصادية معينة، تزول أو تتبدل وتتحول بزوال تلك الظروف، وإن تفاوتت سرعات زوالها واختلفت من مكان إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى أخرى، حسب فعالية المستجدات والمتغيرات، أو فعالية عوامل المحافظة ومقاومة التغيير.

على النقيض من ذلك، لا يلتقي القارئ في حكاية سوزان بالتبرم والنفور من

مجتمع الصحراء اللذين يهيمنان على حكاية سها من البداية إلى النهاية، ولا بالبحث عن الصحراوية النقية، بل يتقبل الآخر والتسامح معه. إن سبب موقف سوزان المتسامح مع الآخر مرده، في اعتقاي، تطابق الواقع مع الصورة في حالتها. فقد جاءت إلى الصحراء وقد اختزنت في ذاكرتها ما سمعته من صديقتها عن الصحراء وعن ألف ليلة وليلة. وعلى خلاف سها التي صدمها اختلاف الواقع عن الصورة، صادقت سوزان وما يبشر بحياة كأنها من ألف ليلة وليلة في الدقائق الأولى بعد وصولها إلى مطار الصحراء، حيث غازلتها عيون رجل الجوازات: «ضحكت حين ضحكت، ابتسمت العيون السوداء والرجل الذي ختم جواز سفري نظر إلى صورتي ثم في وجهي ثم إلى الصورة، ومر بإصبعه على شفتيه وتنهد، وعرفت أن العيون الجريئة كانت تثني وتستنجد أيضاً» (146).

تستبق عيون موظف الجوازات المثنية المستنجدة، عيون أحمد، أول رجل تعرفه في الصحراء .....، ثم عيون معاذ، ثم عيون الرجال الآخرين الذين لا يسافرون إلى الخارج، ويلاحقونها، ويحققون لها «حلم ألف ليلة وليلة أكثر من معاذ» (180)، تحقيق ألف ليلة وليلة، أو ما وصفته بتطابق الواقع مع الصورة، هو ما يجعل سوزان تظهر في حكايتها بصورة الزينوفيلي بما تعنيه الزينوفيليا (xenophilia): الإعجاب والانجذاب للآخر، ليس انجذاباً للآخر لذاته، إنما لما يحققه للأنا من مكاسب وإشباع لرغباتها واحتياجاتها. يفسر هذا تسامحها مع الآخر الصحراوي، وإقبالها على الحياة في الصحراء. وبدلاً من إشارات إلى بيوت مغبرة، أو شوارع ملتوية.. إلخ، يلتقي القارئ بتأكيدها أنها لا تتضايق مع صوت المؤذن كالأخريات، ولا إقفال الأسواق مع عدد مرات الصلاة. حالة عدم اكتراث أو تسامح تصاعد إلى درجة رغبتها في اعتناق الإسلام لكي لا تعود إلى وطنها، التي كانت تحيا فيه حياة عادية. فمعاذ العربي، الخارج من وجهة نظرها من عالم ألف ليلة وليلة، جعلها تشعر بأهميتها وبأنها مرغوبة، وبأنها جميلة مثل مارلين مونرو كما كان يسميها: «وما قلت له إني أضحك لأن مبالغته في تمثيل الإعجاب بي وطريقة حبه لي تثير الضحك... لأعرف بعد وقت أنه كان صادقاً في تصرفاته، وبأني مارلين مونرو الصحراء. إذا تحركت أهجت. وإذا سرت أهجت. وإذا تكلمت، فهناك من يجمع كلماتي كأنها قبلات» (139).

تنحسر في حكاية سوزان مساحة حضور العام والخارج عن الذات إلا بمقدار

تماسهما منفعياً معها، نظراً لتركز اهتمامها على شؤونها وحاجاتها ورغباتها الشخصية والسعي وراء ما يشبعها ويسد أفواه الجوع العاطفي والمادي فيها. فبينما يكتنز عشاق كلماتها، تكون مستغرقة في تكديس العقود والأساور الذهبية والسجاد العجمي، وإدارة تجارتها الخاصة. لقد توفر لسوزان ما كانت تفتقده وتحتاجه في تكساس، حيث كانت مجرد ربة بيت عادية تعيش حياة عادية، تغسل حفاظات أطفالها وتتسلى بطيها كل مساء كما تقول. ومنحتها الصحراء حياة الاستقرار والراحة، والجرأة، وجسدها الذي انبعث ذهباً ورشاقة في عيني معاذ وغيره من الصحراويين، والذي تريد أن تلفه بالعباءة السوداء، لأنها ترغب في أن تصبح مثل الصحراويات ملفوفة لأنها «ثمينة وسريعة العطب» (141).

يمثل تفكير سوزان في اعتناق الأسرة ذروة ميلها وتماهيها الزينوفيلي مع الآخر لغرض أجل البقاء في الصحراء والعمل ولو مربية أطفال، بدلاً من العودة إلى أمريكا، لأن العودة تعني الرجوع إلى إحساسها بعدم الأهمية، أو أن تعاني الشعور كما لو أنها ملكة جمال سابقة: سأخاف من العودة، أو أن تعاني الشعور كما لو أنها ملكة جمال سابقة: «أخاف من العودة، لأن صخب المدن يضيع البشر، وأنا خائفة أن أضيع. العودة إلى أمريكا، هي العودة إلى نقطة بين الملايين، وأنا هنا أشعر بأهميتي... ماذا تفعل امرأة أربعينية وحيدة إلى بلد يعج بغيرها، بعد أن كانت المرأة الوحيدة» (182).

بانجذابها إلى الآخر، تظهر صورة سوزان في تناقض كامل مع صورة سهى بتركها زوجها في الصحراء هاربة مع الآخر الجحيم وعالمه، لتعود إلى بيروت التي كانت تبحث عما يذكرها بها في منازل الأجنبيات، وإلى العالم الخارجي الذي كانت تفتش عنه في المجلات، أو تتواصل معه عبر إعداد طلبات الاستيراد أثناء عملها في المخزن التجاري. بيد أن هذا التناقض الظاهر والواضح يقف على قاعدة من التشابه والتضافر بين الحكايتين من ناحية التبعات والنتائج بالنسبة للآخر المستهدف بالانجذاب أو بالكره والنفور، فالزنوفوبيا إسقاط لمخاوف الأنا وما تخجل منه أو تنكره على الآخر، وتنطوي في داخلها احتمالية التطور إلى حد الرغبة في التخلص من الآخر بتصفيته وتدميره، عندما ترى، ولو توهماً، أنه خطر يهددها ومصالحها. أما الزينوفيليا فهي ارتماء، وسقوط على الآخر، وقد تنتهي بما تسميه أنجيليكا بامر (devouring embrace) العناق الملتهم/ المبتلع. ويتجسد

في معاذ النموذج الدال على الزينوفيليا بذروتها الملتهمة، إذ يتعرض للاستغلال منبعاً للهدايا، ولكي تضمن بقاءه في خدمتها دائماً تلجأ إلى سحر صيتة لتحوله إلى: «جرو كلب يشمشم ريحة المرا» (164). الحقيقة أن معاذاً هو أول الجراء المشمشمة، فالصحراء كما تصورها سوزان تعج باللاهثين وراء المتعة، منهم من يسافر باحثاً عنها، ومنهم من ينتظر «المعجبون برينغو من أهالي الصحراء في ازدياد، وهو يقبل كل المواعيد، معللاً لربما تعرف بشخص واحد، ملائم، حتى يقطع علاقاته الكثيرة ويستقر» (168).

هنا تدنو القراءة في النهاية، وتبدأ الحكايتان بالتحرك إحداهما في اتجاه الأخرى، تقتربان، تتلامسان، تتداخلان، تنجدلان ببعضهما، وتدريجياً يمتلئ المستنقع الذي لا تزيد ولا تنقص مياهه والشوارع الملتوية، بالنساء الممنوعات من الشغل وقيادة السيارات، وبالمغتربين إلا عن بيوت الشعر والإبل والمتصارعين مع الآتي من الخارج، وبفوضى الدكاكين، بضجيج المكيفات، وتنعقد فوق الرؤوس سحب من الغبار المتصاعد من البيوت المغبرة، ويعبق الهواء بأسن المستنقع، وتنغلق على الناس والأشياء أسوار الصحراء العالية. إظلام! Fade-Out.

المراجع العربية

- الشيخ، حنان. مسك الغزال، بيروت: دار الآداب، 2002.
- صالح، صلاح، سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية. بيروت: المركز الثقافي، 2003م. 104-108.
- الكردي، عبدالرحيم، الراوي والنص القصصي. القاهرة: دار النشر للجامعات، 1417هـ/ 1006م.



عونك اللهم

قراءة لملامح المجتمع المحلي في رواية (مسك الغزال)

فايزة الحربي

إن الأدب صورة الحياة، ومرآة المجتمع، وسجل لتحولاته، يلتقطها الأديب لتخلد ما قد ينساه الزمن.. ولكن إلى أي حد يمكن قبول هذه الحقيقة في رواية (مسك الغزال) للروائية اللبنانية حنان الشيخ عن مجتمعنا المحلي والتي هي من بين جملة روايات ألفت لفترة السبعينيات ميلادية انعكاساً لرؤية وشعور المبدع المغترب الذي تشكل بأثر الصدمة الثقافية..؟؟

بداية استطاعت الروائية أن تملك أدواتها في اختراق المحظور، وكسر التابو، والجرأة في الحديث عن المسكوت عنه، عما يحدث خلف الأسوار والغرف المغلقة، فانطلقت من الفضاء المكاني المتسع (الصحراء) الذي اختارته اسماً لمنطقة الاغتراب،و ورمزاً دلالياً على وجوده، فالصحراء تقع في مقدمة الفضاءات المكانية لما يحمله من ملامح قاسية (الجدب - الشحوب -

الجفاف - الصهد - القحط - الموت - الظمأ) إلى كل ما يعنيه الفضاء الرحيب.. وفي هذا المقام يحضر سؤال آخر عن مدى علاقة عنوان الرواية «مسك الغزال» بهذا الفضاء مع أنه لم يرد هذا التركيب في أعماق المتخيل السردي.. وكأن دلالة العنوان توحي بالربط غير المباشر لحالة الفصل الذي تفرضه العادات والتقاليد بين الرجل والمرأة في المجتمع الصحراوي، المشابه للفصل الذي يتم قسرياً بمعاناة وألم يعاني منه الذكر الغزال عند فصل الكيس أو الغدة التي يتم منها استخراج المسك الرائحة الطيبة.. والطيب دائماً مقترن بالنساء.. هذا الفصل الذي شكل صدمة للمغتربة (سها) بدا من أول صفحة في الرواية عندما قال لها أحد الصحراويين (تستري يا حرمة) الذي انعكس على شعورها النفسي بوجودها في سجن كبير ومحاولتها للتأقلم مع الواقع المفروض والتعايش معه فتقول «خفت من مقتي الشديد لكوني أعيش حياة قاحلة وغير طبيعية. لذلك أخذت أدافع عن الحياة هنا»....

و(مسك الغزال) عمل سردي روائي استند في مدونته الروائية على السيرة الذاتية الواقعية باستدعاء أربع شخصيات نسائية (سها) اللبنانية و(سوزان) الأمريكية و(نور وتمر الصحراويتين) كل شخصية حكت عما تناوب عليها من أحداث، في الفضاء الصحراوي، فيما يشبه فصل مستقل متأطر بحكاية مستقلة. وقد اعتمدت الحادثة الروائية في سياقها الحكائي اعتماداً شبه كلي على أحادية الصوت الروائي والتوجه الأيديولوجي المهيمن على الخطاب الروائي، هذه النزعة حرمت النص خاصية الحوارية - في كثير - التي تعكس بدورها حوارية الحياة، لتعم بذلك النظرة المتطرفة العامة لأحادية الصوت، على مفاصل السرد الروائي، ليبدو أنها قرأت واقع الصحراء على أنه مجتمع الغابة والمثلية... عبر الاسترجاع الداخلي والخارجي للصوت الواحد المسيطر على النص، صوت الأنا الراوي المشارك للأبطال، ويأتي السؤال الأهم في هذه القراءة كيف حضر المجتمع المحلي عند حنان الشيخ؟

1 - الإنسان الصحراوي:

الإنسان هو الذي يصنع المجتمع ولن يكون مجتمع بلا إنسان.. وقد عمدت الروائية إلى تعرية الذات الإنسانية، وكشف العلاقة الثنائية بين الأنا والآخر الصحراوية حسب رؤيتها له، فعمقت الاتجاه الحيواني عند الإنسان الصحراوي، أو من يقطن خلف أسواره. فجعلت من العلاقات غير السوية

والوصول لأجلها محور الحياة، ومناط التفكير، وعلة العلل لديه، ووسيلته للحرية المنشودة. فـ (نور) كانت صورة سلبية للمجتمع المخملي الصحراوي، لما تعانيه من عقد نفسية، فهي تريد ما يرفضه الآخرون وما لا يسهل الحصول عليه. تعيش في حالة من الفوضوية والعبثية والهستيريا الدائمة والفراغ المستمر المؤدي جميعه إلى الانحراف. ويشاركها (معاذ) الوجه الآخر للطبقة المتوسطة المنتمي للمجتمع البدوي وهما – في هذا – يلتقيان نحو لغة واحدة. المتجسدة في لغة الجسد، التي تمثل لهما نقطة الانطلاق، نحو البحث عن الحرية، والهروب من الأسر التي تريدها هي، أو يريدها هو. ويغيب العقل فتتكون العلاقات المحرمة بكل أشكالها، وذلك هو بؤرة النص، لو لم ينشأ عليه الإنسان فإنه مضطر إليه، في الأجواء الخانقة حسب المتخيل السردي.. ومع لغة الجسد يغيب العقل، وتفتقد الذاكرة. وهنا إسقاط متعمد من الروائية بالذنب على المكان/ الصحراء فكأن جدب المكان والأسوار العالية بدورهما، يلغيان التفكير، ليبحث الإنسان عن المتعة بكل أشكالها، لتعوضه عن ذلك الحرمان من متع الحياة المفقودة في المجتمع الصحراوي الذي صورته (سها) العربية بوجود السينما وقيادة السيارة وممارسة الرياضة والسهرات والموسيقى، ص 197.. فكان الملاذ والقرار إلى هذا القالب البشري/ الجسد.. وهذه اللغة كانت عالية الحس عند (نور) في منولوج ذاتي عندما تقول: (هبطت في آن واحد إلى جسمي) (إن جسمي هو مصب الشعور) (وتركت جسمي معروضاً للجنسين كقميص على حبل غسيل، فيثور ويهدأ كيفما يشاء) ومع نور تلتقي (سها) رغم الفرق بينهما في الطبقية وبيئة المكان، وكذلك (سوزان) و(معاذ) فجميعهم مشغول بالقمع الجسدي لانشغال الشريك/ الزوج بأعماله وكأن هذه العلاقة التي في ظاهرها تبحث عن المتعة الحسية... هي محاولة لكشف الآخر المجهول لأن العلاقة تتم بين ثنائي من بيئة ضدية فالحرية عند (نور) و(معاذ) وكسر العزلة عند (سوزان) و(سها).. ولكن يكشف السرد عن معاناة (سها) وشعورها بالذنب وتبرز الأنا ككيان حاضر في الذات وضمير مغيّب اجتماعياً.. بحيث ينعدم المونولوج مع الخارج لحسابه الداخلي الذي طبع الحالة السردية فالشعور بالذنب حالة تلتصق (بسها) اللبنانية كونها تنفست الحرية فبعد اللاوعي يظهر الوعي على السطح إلى درجة أنها تشمئز من كل ما يذكرها بتلك اللحظة العابرة والمنافية للفطرة مع (نور)، وبعد

صحوة الضمير تقول: «تنورتي بدت كأنما كلبٌ من كلاب نور قد علكها وقذفها، وأردت أن ألتفت إلى نور وأقول إنه لا علاقة لي بالتي كانت معها تلهث قبل قليل».

والضمير المغيب اجتماعياً بدا واضحاً عند (نور) و(معاذ) بمحاولاتهما لصناعة الحرية، خلف الأسوار المغلقة التي تستبطن الإباحية المطلقة، في إطلاق العنان لكل محرم. فمعاذ صورة للرجل الصحراوي الذي يعشق الجسد، ويعشق التجاوزات الأخلاقية الذاهبة لعقله، ويعيش في حالة من العربدة، ويجعل من عشيقته الأمريكية (سوزان) في حالة تعجب دائم لتصرفاته. وقد تعمدت الروائية تشكيل شخصية (معاذ) في هذه العلاقة بشكل كاريكاتوري ومضحك، ممثل لجوع الصحراء للماء. أما سوزان فقد تعلقت بـ (معاذ) لأنها وجدت فيه صورة لرجل الليالي الألف، الذي تصورته بكل ما فيه من بداوة وقساوة تبدوان في عينيه السوداويين، وهما يشبهان عيني الصقر، تراقبان سوزان لتعطيها الشعور بالأمان، ووسيلتها للمرح بحياة الصحراء فتقول عنه: «إنما في الحقيقة تتراءى لي الآن ابتسامته الدائمة وجلوسه أمامي ككلب أمين».

هذا.. وتمتد في النص الإيماءات، إلى أن مجتمع الصحراء، يرغب بكل ما هو غير طبيعي وشاذ في شخصية (رينغو) مثلاً «امتلأت الصحراء بأمثاله، الشركات الأوروبية أخذت تفضل توظيف الشاذين والإتيان بهم إلى الصحراء من ناحية مادية وعملية يوفرون المصاريف... ومشاكل الزوجات وفراغهن...».

2 - ازدواجية المجتمع بشكل عام:

لقد صورت الرواية المجتمع الصحراوي مجتمعاً تحكمه الازدواجية، من خلال الشخصيات الرئيسية أو الثانوية فيضطر أن يعيش بشخصيتين مزدوجتين، ففي وطنه شخصية مغايرة تماماً لشخصيته في الخارج، ربما لشعوره بالظلم ص 101.. وتبدو الازدواجية معلنة بمجرد الخروج من الصحراء وخلف الأسوار السياج المعنوي الدال على الكبت والحرمان، بدأ من إقلاع الطائرة المكان المحدود، الذي تعلن له الحرية المطلقة في الملبس والتعامل مع الآخر والتنفس، فـ (معاذ) يعيش حالة من الجنون والهذيان وغياب العقل علناً، وقد عمدت المؤلفة إلى تصويره بشكل ساخر في توزيع الدولارات بغير عقل أو النظر مشدوهاً لرؤية البنات المتمددات على الحشيش.. وكذلك (نور) فتقول: «حتى لكزت جاري الراكب الأجنبي وسألته ليطلب الشراب – ثم لكزته

ليصب منها فوق كوب الكوكاكولا أمامي» هذا الكأس المخلوط، الذي يظهر غير ما يبدي يمثل المجتمع بطبقاته وشرائحه، وازدواجية معلنة امتدت حتى في المظهر الخارجي والملبس والأشياء البسيطة سوزان ترى معاذ «شخصاً غريباً وهو في البذلة والحذاء) ونور تقول: «كالعادة، امّحت الصحراء ما إن صارت الطائرة في الجو دخلت إلى الحمام. أتناول من شنطة يدي فستاناً يظهر الذراعين والقدمين كومت عباءتي فككت ضفيرة شعري وتركته يهبط سرت إلى مقعدي بارتباك» وباتت الازدواجية واضحة كذلك في العلاقات الزوجية، فكل منهما يخون زوجه مع الأجنبي، رغم أن كلاً منهما له زوج فيه شيء من المثالية والخلق الرفيع، فزوج (نور) رجل مثقف وواعي و(فاطمة) زوجة معاذ ربة منزل ساذجة طيبة، لا تعرف من هذا العالم إلا الزوج والأبناء والمنزل..

3 - نظرة المجتمع للآخر الأجنبي:

الصورة التي حملها الأمريكي الغربي للصحراء – في الرواية – اختزال لما يتضمنه كتاب «ألف ليلة وليلة» مع ما يوحي من متعة تلغي العقل، وتبحث عن اللذة والثراء في سكنى القصور والتحلي بالمجوهرات، أما فيما يتعلق بالنظرة للآخر الأجنبي، فالنص السردي يحوي عدة دلالات، تدل على الاحتقار والاتهام له بالكفر، وبدا ذلك الاتهام في مواقف سخيفة، أرادت أن تدلل بها الروائية على سذاجة العقل الصحراوي حسب رؤيتها، كما بدا مستغرباً من (معاذ) لأن سوزان قامت بعملية أنابيب هذا الاستغراب الذي جسدته لغة الحركة فضرب كفاً على كف، ثم فرك عينه وقال «أعوذ بالله كافرة» وقد يقترن الاتهام بالكفر بشكل خرافي، فأم تمر تتهم الممرضات بمرض ابنتها «يمكن الشيطان لبس ممرضة أو دكتور ووسوس لها لأنهم من المشركين والضالين ويبغوا يكفروا المؤمنين عشان يصيروا أكثر» ص 201. أو رفض الشرب من يد الكافر كأن تقول عمة تمر عن العاملة الفلبينية «هي تخيط ما في نجاسة لكن ما يهم هذه نجاسة بسيطة، لن تأكلي وتشربي من تحت يديها، نجاسة عظيمة» ص 229.

هذا ورفض الآخر وتكفيره ينسحب على تحريم كل جديد ومحدث حتى إن هذا الرفض كان مناط سخرية لـ (سها) اللبنانية لأشياء بدهية بالنسبة إليها مثل: إتلاف اللعب والدمى المأخوذة من شكل الإنسان والحيوان والطير لعدم جواز مسخ حيوانات الله وكأن أحدهم هرب أفلام فيديو أو أفلام خليعة فتقول: «يمسكون عصافير ومنافض من

الكريستال على شكل قطط. يفكرون بعداء تجاهها، وهي صامتة تنظر إليهم».... وبالتالي فالمجتمع الصحراوي متزمت قاحل مثله مثل فضائه الصحراوي، إذ يحرم متع الحياة بكل أشكاله حتى الحلي أصبحت قضية مثارة عند بعض الصحراويين، لأنها رمز للعبودية ومثار للزنا، وإن كانت من خلف البراقع والأحجبة السوداء.

4 - مجتمع ذكوري يتعمد إقصاء المرأة:

لقد مس المتخيل السردي نظرة الطرف الآخر/ الرجل الصحراوي، للمرأة، وبأنها لا تخرج عن كونها وعاء للتفريخ والإنجاب، مجردة من الأحاسيس والمشاعر، ظهر ذلك في الحوار بين سوزان ومعاذ «إني أتصرف على هواي كرجل» ويقول «إنها معمل، تمتع الرجل، لا تتمتع هي».. وتلك الصورة وردت بشكل آخر بصوت (سها) في التشبيه الساخر المتعمد النظرة الدونية للمرأة، فتقول: «بعض المارة من الرجال، امرأة في الأسود. أفكر بنوع من الخنافس السوداء، التي تدق بجسمها كل النهار، والليل، عندما تشعر بحاجتها ....».

وتمثل (تمر) بدلالة اسمها على الأصالة، المرأة المتطلعة والطموحة والوجه الإيجابي، في هذه الرواية، هذا التميز في شخصيتها جاء نتيجة سفرها خارج الصحراء، لكنها مع ذلك تواجه الإقصاء المتعمد، والمصاعب الجمة، ضد تحقيق أحلامها: التي تبدأ من المواصلات، إلى وصاية الأخ أو الابن كونها امرأة مطلقة، التعري من اسمها... مشقة إجراء معاملاتها، لفتح مشغل وصالون نسائي أو حساب بنكي، هذه النظرة من المجتمع المحلي للمرأة التي تقصيها عن أداء أمورها» يلخصه الموقف الذي واجهته عند مراجعتها للمبنى الحكومي للتعريف بنفسها، فيرد عليها الموظف: «مشغل في. لكن حلاقة ممنوع، متزوجة؟»، «مطلقة». «تجيبي ورقة طلاقك، خلي ولي أمرك يجينا مع صك الإيجار لنكشف على المشغل، وبعدين نعطيك الرخصة ثم أردف ناظراً في الأرض: «لكن يا أخت في المرة الثانية، ابقي بالسيارة وابعتي سواقك، وموظف يجيك السيارة مع الأوراق ويأخذ توقيعك» شكرته وخرجت من المبنى. ورقة طلاق؟ ما رأيتها عندما طلقت زوجي الأول ولا زوجي الثاني؟، لا أذكر أني وقعت اسمي على ورقة واحدة في حياتي». ص 205.

في النهاية، تميزت الرواية بلغة الرفض الواضحة للمجتمع هذا الرفض الذي تشكل أثر الصدمة الثقافية، فبدا واضحاً

سيطرة المؤلفة الحقيقية على شخصيات الرواية، وبدا صوتها عالياً، في مواطن كثيرة، خاصة أنها كانت مغرمة بتفصيل دقائق الأمور التي تستند لرؤيتها الخاصة إذ كل ما يمت للجهل والبدائية بصلة ملتصق بالمجتمع المحلي، فهو مجتمع يؤمن بالخرافة والدجل في صورة (صيتة) – مثلاً – التي تداوي بالأعشاب والكي وتكتب الأحجبة مع التصوير الدقيق للمناسبات في قصور الأفراح بكل ما يحدث فيها من جهل.. منظر السوق والمنازل بشكل عام.... مع تدفق الأحداث، وتداخل الحكايات، وحشد الصور بلا داعي أحياناً.. وكأنها لا تريد أن يفوتها فائت، في نقل عادات وتقاليد المجتمع المحلي.. مع استخدام اللهجة المحلية الذي جاء في كثير بشكل مضحك وكأننا أمام سيناريو لمسلسل من بادية الشام.



حضور المجتمع السعودي في الرواية العربية (الشخصيات اللازمة لقول ذلك)

علي الشدوي

1 - المقدمـات:

1-1 : «**نحن** في حاجةإلى نقطة خارجية نرتكز عليها كي تجري عملية النقد». يتعلق هذا الأمر بنا نحن البشر حين تفرض علينا طبيعتنا البشرية أن نقحم ذواتنا في المجتمع الذي ننتمي إليه. السؤال الذي يعرض هو: كيف يمكن أن نعي خصائص مجتمعنا إذ لم تسنح لنا الفرصة لنراه من الخارج؟. أن نرى مجتمعنا قد يؤدي إلى فهم أنفسنا.

هذا السياق المعرفي هو ما ستركز عليه هذه المقاربة؛ فمن خلال متابعتنا لما صدر من كتب عن مجتمعنا نلمس الحاجة إلى تأمل صورتنا، والمزيد من الجهد فيما يتعلق بهذا الجانب تحديداً، فإذا كانت الكتب التي تكتب عنا تتزايد باستمرار، فإن النقد الذي يفترض تأملها وتحليلها مايزال ضعيف الحضور، وذا أثر محدود في خطابنا النقدي والثقافي.

ومن كل الكتب التي صدرت، لابد أن تكون الرواية هي الأكثر أهمية. لماذا؟ للارتباط الوثيق بين كتابة الرواية والظروف التي يعيش فيها المجتمع، ولأن الرواية عادة ما تحكي وتمثل تجربة حياة غنية بالمكونات، متنوعة التعبيرات والموضوعات، إلى حد أن كل الخطابات يمكن أن تتقاطع وتتجاوز وتتحاور فيها، بل ربما في مشهد من مشاهدها، ولأن الرواية جزء من ثقافة المجتمع، وهي كالثقافة مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقفه وموقعه من تلك الخطابات.

وإذا سلمنا بأن الرواية هي «سرد معارض» في جوهره، فإن الروايات التي كتبت عن مجتمعنا هي سرد معارض بشكل مضاعف؛ فهي تختلف عن الروايات التي كتبها السعوديون؛ لأسباب متعلقة بهشاشة الرقابة عليها، وبتصورات كتابها وحياتهم الاجتماعية، فالرواية بمعنى ما هي «عمل فردي لكاتب منشبك في ظروف يسلم بها الجميع مثل الإقامة والجنسية والمحلة واللغة والأصدقاء وهلم جرا». إذن التفاعل مع هذه الروايات وتأملها وتحليلها، قد يفضي بنا إلى تعديل أو تغيير من أفكارنا وتصوراتنا عن أنفسنا ومجتمعنا والعالم الذي نعيش فيه.

2-1: ونحن نحلل الروايات التي كتبت عن مجتمعنا تحت محور هو «المجتمع المحلي في الرواية العربية» لابد من أن تستعمل مفهوم الرواية وفي أذهاننا أن وظيفته التحليلية تطغى على وظيفته الوصفية؛ فهذه الروايات محدودة العدد، ونماذجها المتميزة نادرة مقارنة مع ما صدر من الروايات العربية، ثم إن مؤلفيها ينتمون إلى جزء من العالم العربي كمصر وفلسطين والأردن ولبنان، أما الأقرب إلى مجتمعنا كاليمن أو دول الخليج أو الأبعد كدول المغرب العربي فلا نجد منها أي اسم روائي.

بناء على المعطيات الكمية والجمالية والجغرافية فمفهوم الرواية العربية واسع وشامل لا يسمي أو يحدد بدقة موضوع هذا المحور كما هي وظيفة المفاهيم المعرفية، غير أن استعمال هذا المفهوم المبرر إجرائياً يمكن أن يصبح مبرراً معرفياً فيما لو ولدنا منه أسئلة ذات فائدة مباشرة لتحليلنا، وبالتالي فمفهوم الرواية العربية كما وُظف في المحور (مفهوم تحليلي) جزء من مفهوم أكبر هو الرواية العربية (مفهوم وصفي) بشكل عام.

ينطبق هذا على مفهوم «المجتمع المحلي»؛ فهو مجموعة من السكان تتسم حياتهم بطابع ثقافي عام يتكون من مصالح وأهداف مشتركة، وقيم اجتماعية متشابهة وقواعد عرف وسلوك جمعي. أن نتحدث عن

مجتمعات كتبوك أو نجران أو القنفذة أو سبت شمران أو بالحارث يعني أن نتحدث عن مجتمعات محلية يشعر أفرادها بالانتماء إليها والولاء لها من حيث هي جزء من المجتمع السعودي الكبير.

هكذا إذن ولمعطيات تتعلق ببقعة جغرافية محددة وموطن ثابت، وموارد وتنظيمات تهيئ الحاجات والخدمات الأساسية فمفهوم المجتمع المحلي بالمفرد لا يسمي ولا يحدد موضوع دراستنا. وكما قلنا من قبل فإن هذا المفهوم المبرر إجرائياً يصبح مبرراً معرفياً إذا ما استطعنا أن نولد منه أسئلة ذات فائدة مباشرة لتحليلنا.

3-1: هل يمكن تحليل هذه الروايات باعتبارها سرداً معزولاً ليس له أي علاقة مع مظاهر الفكر الأخرى؟. بالتأكيد لا؛ فعندما ينشط فكر ما ويشع في مرحلة تاريخية، فإنه يتحرك في كافة المجالات ومنها الفنون. «هذه مقولة لا تستوجب أن يكون كل فنان واعياً بها، ولكن تستدعي أن يكون هناك ما يشبه تفتح بيئة أو مناخ موائم يساعد على تفتح كل تجليات الفكر مثرية بعضها بعضاً. إذ ذاك نتحدث عن روح العصر، ولا يهم عند ذاك إن كان روح العصر هذا هو «قدر الوجود» أو الشروط الجدلية لحقبة من حقب التاريخ».

إننا إذ نربط بين الروايات التي سنحللها وبين الفكر الناشط لمرحلتها؛ فلأن هناك علاقة بين الرواية والمرحلة التي كتبت فيها. ففي مرحلة تاريخية ما يندفع كل الكتاب نحو وجهة مطبوعين بروح واحدة هي روح المرحلة. وإذا ما اتفقنا على أن هذه الروح أي أن في مرحلة معينة يندفع كل المبدعين نحو وجهة محددة متأثرين بروح واحدة، وبالمحل أي الذي تنبع منه حقيقة مرحلة ما. فما روح المرحلة التي كتبت فيها هذه الروايات التي سنحللها؟ ما محلها؟ وأي قوة في مرحلتها التاريخية عابرة لفردية أي كاتب من كتابها؟.

لقد بات معروفاً الآن أن مشكلة النهضة هي التي كانت وراء انبعاث الفكر العربي الحديث، ومن غير أن نتوقف عند بدايات اليقظة العربية وتبلور أهدافها الوطنية والقومية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية، سننتقل بسرعة إلى التجربة الناصرية التي أحدثت تحولات عميقة في السياسة والفكر العربيين؛ فمفاهيم كالوحدة والاشتراكية شكلت إيديولوجية رسمية لمصر، الدولة العربية والاستعمار الصهيوني والإمبريالي، وانفتاحها على ما كان ينعت بالفكر التقدمي العالمي جعل الإيديولوجيا تتغير تغيراً عميقاً في العالم العربي.

هذه الخلفية ستبقى ناقصة من غير

أن نتحدث عن القضية الفلسطينية التي وضعت العالم العربي بعد عام 1948 أمام مقتضيات تاريخية وثقافية استثنائية. بل إن التعبير عما حدث بمقتضيات تاريخية وثقافية استثنائية تعبير اعتبره البعض ينطوي على أشد ضروب التبخيس «فذلك العام والسيرورات التي شكل ذروتها يمثل انفجاراً لاتزال آثاره تقع على الحاضر بلا هوادة، وما من عربي أمكنه أن يتجاهل الحدث مهما كان مسلحاً في تلك اللحظة بالقومية المناطقية أو القبلية أو الدينية».

وإذا كانت الوظيفة العملية المجتمعية لقضايا الوحدة والاشتراكية والرجعية والإمبريالية تتفوق من حيث الأهمية على قيمتها المعرفية، فإن الإيديولوجيا هي روح المرحلة التاريخية التي بدأت في خمسينات القرن الماضي في العالم العربي. هذه الإيديولوجيا هي التي وقفت وراء القضايا الشكلية والتاريخية التي واجهها الكاتب العربي في الستينات والسبعينات، وهي التي غذت الكتابة وحولتها إلى فعل تاريخي، بل فعل مقاومة بعد عام 1967. فإذا كانت الرواية قبل عام 1948 رواية تلخيص تاريخي، فقد أصبحت بعد ذلك العام رواية تطور تاريخي واجتماعي، والثيمة الكبرى كما يرصد الناقد المصري غالي شكري في معظم الروايات المصرية بعد عام 1948 هي الصراع شبه المأساوي بين الشخصية الرئيسية وبين قوة خارجية ما.

1-4: من الأحداث التي شهدها العالم العربي في النصف الثاني من القرن العشرين الهجرات البشرية التي ارتبطت بقيام دولة إسرائيل، وبالتطور الاقتصادي لبعض الدول العربية. قد تكون الهجرة قسرية مرتبطة بقوى احتلال ومجازر بشرية وحروب وصراعات إقليمية، أو لأسباب شخصية أو اجتماعية مرتبطة بالفقر والمجاعة وتحسين الأحوال المعيشية، أو لأسباب سياسية مرتبطة بالقمع الذي كانت تمارسه غالب الأنظمة العربية.

لقد انعكست هذه الهجرات سواء كانت قسرية أو اختيارية على دولة كالمملكة العربية السعودية اعتبرت «اليوتوبيا» لكل المهاجرين، وشكلت مركزاً جذاباً وقوياً. إن مركزية المملكة المتعلقة بالهجرة إليها نجمت عن تدفق البترول بكميات تجارية ضخمة، أكسبها بريقاً لم تبلغه أي دولة عربية أخرى.

ترتب على هذه الهجرات أن كان البعض منفياً أو لاجئاً أو مغترباً أو مهاجراً، يعني المنفي من يحال بينه وبين العودة إلى وطنه، واللاجئ من يحتاج إلى مساعدة، والمغترب من يعيش طواعية في بلد غير بلده

لأسباب شخصية أو اجتماعية، أما المهاجر فيعني من يختار مغادرة وطنه، وبالرغم من هذه الفروق إلا أن الجميع يعيشون - بمعنى ما - في منفى، وإن كان بعضهم لم يجبر على ذلك.

5-1: وإذا كان «للمنافي طريقة لتكون شرط الأدب» فالسؤال هو: كيف تحول المنفى إلى حافز قوي بل وخصيب من حوافز كتابة الرواية عن مجتمعنا المحلي؟. لا يجاب عن هذا السؤال من غير أن نتعرض لاقتران القومية بالمنفى. يقول إدوارد سعيد «التفاعل بين القومية والمنفى هو أشبه بديالكتيك العبد والسيد عند هيجل؛ حيث يعمل كل من هذين الضدين على إملاء الآخر وتشكيله». سيتعين علينا أن نحتفظ بهذه الصيغة، نحتفظ بها لكي نلفت النظر إلى أن المنفى - بخلاف القومية - هو في جوهره حالة منقطعة من حالات الكينونة؛ فالمنفيون مجتثون من جذورهم، ومن أرضهم، ومن ماضيهم؛ لذلك فهم يشعرون - كما يقول إدوارد سعيد - بالحاجة الملحة إلى إعادة تشكيل حيواتهم المحطمة بحيث ينظرون إلى أنفسهم على أنهم جزء من إيديولوجيا ظافرة أو شعب متجدد. يتابع إدوارد سعيد «والشيء الحاسم هنا هو أن حالة النفي الخالية من هذه الإيديولوجيا الظافرة - المصممة للم شتات تاريخ المنفى المحطم في كل جديد - هو حالة لا يمكن احتمالها في النهاية، وهي في النهاية حالة مستحيلة في عالم اليوم».

سنتفحص المنفيين الفلسطينيين لصلتهم المباشرة بموضوعنا، فبعد 1948 حل واقع جيد في حياة الشعب الفلسطيني، وبرزت كلمات من نوع المنفيين والشتات واللاجئين والمهاجرين، والأخطر من هذا هو غياب الحاضن الوطني لمشروعهم الثقافي، غياب البيت المعنوي عن السيادة الوطنية.

ما الحل إذن؟ سندرج فيما يلي الاستنتاج النهائي الذي توصل إليه الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور للمشروع الثقافي الفلسطيني بعد 1948. يقول «يلاحظ أن مجمل الخطاب الثقافي الفلسطيني في هذه الفترة كان منحازاً إلى فكرة الوحدة العربية والتقدم، بل إن الشتات منح الكاتب الفلسطيني قدرة على التعدد والمعرفة بالأقطار العربية، فرأينا جبراً يقدم مدينة بغداد في روايته «صيادون في شارع ضيق». وسننتظر سنوات حتي يظهر جيل روائي شاب يقدم الجزيرة العربية مثل يحيى يخلف في «نجران تحت الصفر» وجمال جنيد في «الأخدود» وإبراهيم نصرالله في «براري الحمى».

6-1: هل انتسجت خيوط كثيرة في هذه الخلفية؟ وإذا ما انتسجت فأي خيط نمسك؟ سنمسك بروح المرحلة التاريخية وما يترتب عليها من أن هذه الروح عابرة للفردية، وأن الروايات التي كتبت عن مجتمعنا ليست معزولة عن تلك الرواح، وأن الكتاب الذين كتبوها مطبوعين بها، وأن هذا لا يستدعي أن يكونوا واعين بما يفعلونه، فكما قدمنا.....

هكذا إذن فالأمر لا يتعلق بكتابة رواية فحسب، بل وفاء لروح المرحلة التاريخية، وفاء يذوب فردية هؤلاء الكتاب، ويفسر ورود قضايا التحرر الوطني والوحدة العربية والصراع مع الرجعية الإمبريالية التي لا تكاد تخلو منها رواية من الروايات التي كتبت عن مجتمعنا. إن الاستجابات لحضور هذا الخيط سواء أكانت مباشرة أو غير مباشرة تثري الروايات، وأحياناً تسطحها، وغالباً ما تحتاج إلى استقصاء نقدي؛ لذلك سأقترح عدداً من القضايا للنقاش:

1- الافتراضات المتعلقة بالشخصية السعودية، والمعروضة في الروايات من حيث هي بدهيات وصور مسبقة، واشتغال الروايات على مخزون من المعارف المؤسسة، غير البريئة أحياناً من التحاملات الثقافية ومفاهيم كالرجعية والتخلف والهامش.

2 – استدعاء الشخصية السعودية لكي تقصي في خلفية المشهد الروائي؛ ولكي تهمش خدمة لشخصية الراوي، وعرضها كما لو كانت تمثيلاً لأفكار اجتماعية، بل وأحياناً عرضها في مشاهد كاريكاتورية.

3 – الشخصيات السعودية السوداء، وعرضها على خلفية قضايا اجتماعية وطبقية وأخلاقية، وأحياناً بوصفها علامات على الشهوانية، أو دلائل على جفاء الإنسانية المحيطة بهم، أو ضحايا لعمى مجتمع.

4 – المرأة السعودية، وتقديمها موضعاً للتأمل في القيود والمعاناة، وتوظيفها أحياناً في مشاهد وحوارات للحديث عن قضايا حقوقية وأخلاقية.

5 – اللهجة السعودية للمجتمعات السعودية المحلية، وإيرادها لمجرد التمييز بين «نا» وبين «هم»، ويعتبر أحد الباحثين، لخلق المسافة الضرورية التي يلغيها ضمير الجماعة لتعزيز الآخرية.

هذه هي القضايا التي سنناقشها، ولا ندعي أننا سنحقق استنتاجات لها صفة اليقينية، فما توقفنا عنده من مشاهد وحوارات تشير إلى هذه القضايا، وتظهر

مدى معقولية أن نتناولها في ضوء روح المرحلة التي كتبت فيها الروايات، ومفاهيمها كالرجعية والتقدمية والتخلف والنضال والمركز والهامش. نقول تشير ولم نقل تكفي، لذلك فما سنتوصل إليه بعد التحليل سيبقى هو أيضاً مجرد فرضيات أولية.

ولكي نناقش هذه القضايا اشتغلنا على متن مكون أربع روايات هي: «نجران تحت الصفر» ليحيى يخلف، و«الطريق إلى بلحارث» لجمال ناجي، و«براري الحمى» لإبراهيم نصر الله، و«البلدة الأخرى» لإبراهيم عبدالمجيد، وقد استبعدنا رواية «مسك الغزال» لحنان الشيخ لأسباب تتعلق بالحدود الموضوعية لهذه المقاربة، والمسار الذي يقترحه هذا التحديد، ولأسباب منهجية؛ ذلك أن مفهوم العينة يفرض ذاته من حيث هو جزء من هذه المقاربة، وبالتالي فالمتن الذي اخترته يمثل عينة غرضية أو قصدية.

بعد هذا يبقى السؤال: هل يمكن أن نتهم بكوننا نخل بالرواية ونحن نختزلها في شخصية؟؟ أو نخل بالمجتمع ونحن نختزله في فرد؟ لا بأس من أن نذكر بما هو معروف عن أي مقاربة، فمن الصعب وجود مقاربة كلية، ففي كل مقاربة نوسع حدود معرفتنا بحالة ما، وفي كل حالة نواجه خياراً، وفي كل خيار خسارة يحملها الجانب الذي أهملناه، وكما يقول أحد العلماء «إن لنا حرية الاختيار، ولكن لا مفر من الرضوخ للحقيقة القائلة، إن إنجاز بعض الأمور، يوجب علينا أن نهمل بعضها الآخر».

بهذا ننهي ملاحظاتنا المنهجية، وسندرج الآن الاستنتاج النهائي لتحليل الروايات، ثم نتمه بسلسلة من الأفكار التوضيحية.

2 - الاستنتاجات:

2-1: إن النقاش متضمن في مفهوم الشخصية السعودية؛ فالاستخدام الذي خصت به الروايات هذا المفهوم يساهم في جلاء الفرضيات التي يُتمسك بها. وسواء ظهرت تلك الفرضيات أم لم تظهر، فالروايات محكومة بفكرة مفادها: أن ثمة شخصية واضحة المعالم والسمات يمكن أن توصف بأنها سعودية. على أن هذا الوصف لا يتعلق بنسبة إلى كيان سياسي فحسب، إنما أيضاً إلى مميزات وملامح وسمات ثقافية بالمعنى العام للثقافة.

إننا نسعى من غير أن نفرض تصورنا إلى التعرف على الأفكار والمفاهيم المسبقة التي توجه الروايات، فيحيى يخلف وهو يضيف فصلاً إلى روايته «نجران تحت الصفر» يجد من الضروري أن يذكر فيه

السبب في أن شخصية غير سعودية هي كمال الغزاوي لم تدخل في الرواية. يقول: «كان من المفروض أن يكون واحداً من أبطال روايتي، ولكن عندما بدأت في الكتابة، كان يهرب من بين السطور كالعصافير. كان مهراً جامحاً لا يمكن ترويضه، ولم أستطع حشره بين عشرات الشخصيات، فقد كان ذا كبرياء ونزق. (ص 114).

ما الذي تكونه الشخصيات التي حشرها إذا لم تكن جامحة وذات كبرياء ونزق؟ على الأقل هي ليست كذلك، ومفرغة من أي سمة تحيل إلى كبرياء، والدليل أنها استجابت للحشر. هكذا يبدو وبشكل جلي أن المسألة ليست مسألة إمكانات سردية فحسب، بل تتعلق بشيء آخر؛ بأفكار وتصورات ومعتقدات تتعلق بـ «معركة الرجعية ضد التقدم» (ص 123) التي عبر عنها كمال الغزاوي، والتي تعبر الرواية في أغلب الأحيان بالإحالة إليها، وبالإحالة إلى المحيط الذي يجد فيه يحيى يخلف فرص اختيار وسائله واستعمال أدواته وحشر شخصياته.

تكاد تكون الأحداث التي ذكرها في الملحق هي هي أحداث الرواية، حتى بعض الشخصيات بأسمائها كالزبال عباجة (ص 123/54) والفلسطيني رأفت (ص 124/64).

وفي هذا السياق ينبغي أن تؤطر الرواية في أن يحيى يخلف اختار لها ما يبدو أكثر فائدة في تأكيد وتوسيع توقعاته وتخميناته. أما ما يتعلق بالشخصيات التي حشرها فهي غير موجودة ثقافياً في العصور الحديثة، إذ تنتمي إلى عالم القرون الوسطى (ص 122) وهي مصدر خطر دائم؛ وقد عبر عن هذا كمال الغزاوي قائلاً: «في هذه المدينة يريدون منا أن نصبح كلاباً... التخلف في نجران واحد من أسباب الهزيمة في فلسطين، والطريق إلى فلسطين يجب أن تكنس التخلف في نجران (ص 125).

لنفكر في نتائج هذا التحليل، ولنذكر بروح المرحلة التي تحدثنا عنها؛ فإزاء معركة بين الرجعية والتقدم، بين الملكية والجمهورية، بين الثورة والإمبريالية، بين الاستعمار والتحرر، ستكون للكاتب استجابات وكيفية وجود يمليها إدراكه لهذا الصراع، سواء وعى ذلك أم لم يع، وبالتذكير بأحداث الرواية يصبح السرد اختياراً لما يبدو أنه أكثر فائدة لصياغات إيديولوجية معرفية وأخلاقية.

لذلك لا وجود لعزلة يحيى يخلف في رواية «نجران تحت الصفر»، بل وأكثر من ذلك لا يمكن تصور رصده الأحداث خاضعاً لحالة سردية معطاة فحسب، يلتحق يحيى يخلف بالسرد، ويرصد الأحداث المتولدة عن

تخميناته وتوقعاته التي تملي ما يختار وتهيمن عليه. وهو هنا يستجيب لتوقع، ويعبر عن فرضيات، وتتقاطع الأحداث والوقائع التي يسردها مع فرضياته التي يكتب لها.

إذا كان ذلك كذلك، ففرضيات يحيى يخلف ومعتقداته وتصوراته إن لم تتحكم في تفاصيل ما يسرده، فهي تتحكم على الأقل في خطوطه العريضة. وبالفعل فما ينظم السرد في رواية «نجران تحت الصفر» يكمن في فرضيات كاتبها التي تحدد رؤيته للشخصية السعودية، وطريقة فهمها وعيشها؛ فأمام ما يحدث وما يختار للراوي رصده، تتولد الطبيعة غير الحيادية، حتى في الممارسات التي ليست عامة؛ ولأن الراوي في الغالب ينطق باسم أفكار الكاتب وتصوراته المسبقة، فهو يعير صوته له، ويمنحه ما يريده، ويتكيف معه.

هل طريقة القراءة التي تعلق الكاتب خارج روايته أمراً ممكناً؟ ما الذي يبقى بعد ما قلناه من الفكرة النقدية المتعلقة بعدم المطابقة بين الكاتب وبين شخصياته؟ سنرى أن فكرة حيادية الكاتب الممكنة تقلقها أن من يكتب هو دائماً الكاتب، وأحد الأسباب التي تدعو إلى أن الحياد غير ممكن بالمطلق هو أن الكاتب يتحمل القيم التي يحضرها إلى فنه؛ وقد أكدت «توني مريسون» وهي تتأمل الطرائق التي يحول بها الكاتب أوجهاً من خلفياتهم إلى لغة، أكدت بما تعرفه ككاتبة خوض الكتاب «لحروب سرية، وترتيبهم لجميع أنواع الجدل في نصوصهم.... وأنهم يعرفون دائماً على مستوى ما أنهم يفعلون هذا». هكذا تبحث في ذهن وخيال وسلوك ولغة الكاتب، وما يعادل قيمة البحث هو إجابتها التي تبين ما تفعله الإيديولوجيا في ذهن وخيال وسلوك الكتاب الذين يكتبون.

كما أن إدوارد سعيد وهو يدرس النثر والنثر القصصي العربيين بعد 1948، ويوضح الخلفية التي تقف وراء القضايا الشكلية والتاريخية والنفسية التي واجهها الروائي العربي، يتوصل إلى أن «شخص الكاتب غالباً ما يكون ذلك الشاهد المنخرط فيما يحكي عنه بما يكفي لكي يكون شخصية، والمنفصل عما يحكي عنه بما يكفي لأن يتمكن من الإشارة إلى مساوئ ما يحدث أمامه في السرد» ونحن نستطيع أن نتبنى هذا الاستنتاج من غير أن نغير منه أو نضيف إليه شيئاً.

هكذا إذن ففي البحث عن تحمل مسؤوليات الكاتب الشخصية في تحمل ترتيبات عمله، وخلق شخصياته، وكونه الشاهد المنخرط والمنفصل بما يكفي، نرى أن الراوي في هذه الروايات محروم نسبياً لا من

رؤية الجانب الإيجابي في الشخصية السعودية وحسب، بل من إمكانية معارضة الكاتب أيضاً. لا مجال لدى الراوي لأن يرصد مشهداً أو يورد عبارة أو حتى كلمة واحدة لا تتناغم وتتواطأ مع أفكار الكاتب وتصوراته.

على سبيل المثال، فبالنسبة إلى الراوي في رواية «البلدة الأخرى»، تظل الشخصية السعودية مجردة من الفكر المنطقي ومن طرق المعرفة العلمية، كالصورة التي يظهر عليها محضر المختبر وهو يحلل عينة مريض على أنها عينة مريض آخر (ص 211) وفي صورة الرجل الذي يلتقي بزوجته في المستشفى ليثبت أنه سليم، وفي صورة زوجته التي وافقت لتدلل على عجزه (ص 214).

إن الأمر لا يتعلق بنوع من التحليل نزعم به التدليل بمحتوى الروايات على مواقف مريبة ومتعمدة لتشويه الشخصية السعودية، إنما يتعلق بالراوي الذي يرصد أحداثاً، وينقل أقوالاً، ويدير حوارات حسب شبكة من تصورات الكاتب وتوقعاته وتخميناته، الأمر الذي يجعل الواقع لا يتجلى في اكتماله وتنوعه. يورد الراوي في البلدة الأخرى قولاً لفاروق وهما يتحادثان على الطريق. كان فاروق يقود بسرعة، وقد مرت بجانبه سيارة تسير بسرعة فائقة. قال فاروق: «الجميع هنا يقودون سياراتهم بجنون، ويمرون من الجانب المخطئ» (ص 12).

إن التسليم بحقيقة أن عدداً من السعوديين يقودون بسرعة، وأنهم يمرون من الجانب الخاطئ، لا يعني أن هذا سلوك صحيح، لكنه لا يعني أيضاً أن عدم احترام قواعد المرور يشكل جوهرهم، فأي شيء يظهر أو يحدث في الحياة ليس بالضرورة مطلقاً، لكن يوجد في قلب هذا القول تعميم مطلق هو: ليس هنا إنسان يحترم قواعد المرور. إن صورة الناس المجردة من التنظيم، تدرك على أنها فوضى لا تجد لها موقعاً في العالم المنظم.

نحن هنا لا نفكر في حوار أو موقف أو حدث وحيد وملائم لما نبرهن عليه، فالأحداث المرصودة، والأقوال المتعلقة بالشخصية السعودية تنوعت عبر الروايات: الشره عند المقاولين حتى إنهم يرفضون دفع مستحقات الميت وشحن جثته (ص 50) الطريقة التي تدفع رجال الدين إلى أن يسوقوا الناس إلى المساجد (ص 78) التفكير الخرافي الذي يجعل مريضاً يعتقد في شفاء عيدان يابسة (ص 106) الطقوس البدائية كالختان التي تورث الموت (ص 201)

المراقبة والترصد والتجسس التي تجعل حتى الهواء يترصد أحاسيس البشر لينقلها إلى العسس (ص 233).

وعلى كل حال، وبالرغم من تنوع المواقف والحوارات والأحداث في الروايات، إلا أن ذلك لا يغير شيئاً من جوهر المشكلة فالافتراضات المختزلة عن الشخصية السعودية، والمأخوذة من حيث هي بدهيات وصور مسبقة، والاشتغال بمخزون مفرط من المعارف القبلية هي التي تتحكم في السرد، وفي نظرة الراوي غير البريئة أحياناً من العوامل السياسية والإيديولوجية والتحاملات الثقافية للكاتب.

2-2: إلى الآن تمكنا من أن نرى جزئياً كيف أن الكاتب لا يتخلص من المقترحات التي توجهها إليه خلفيته المعرفية، وسنرى الآن كيف أن كتابة هذه الروايات تتحقق على مستوى حاجة حيوية إلى مشروع إيديولوجي. لقد توصل أحد النقاد وهو يحلل رواية البلدة الأخرى إلى ما يطلق عليه رسالتها الإيديولوجية، وهي رسالة تتقاطع من وجهة نظره مع رواية أخرى هي رواية مسك الغزال، تتقاطع في أنهما يشيران إلى انتهاك المكان للجسد واستحالة إنقاذ الروح إلا بمغادرة المكان، ثم يضيف: «لا شك أن روايات من هذا النوع تمهد الطريق لأعمال جديدة تجيب فنياً وثقافياً عن سؤال ما انفك يقض مضاجعنا من سنوات: ماذا فعل النفط بهم وبنا».

ولكي يتابع الفكرة يورد ملاحظة جوهرية تتعلق برواية البلدة الأخرى؛ فتبوك من وجهة نظره هي بمعنى ما صورة جانبية للمكان الصحراوي المحافظ «الذي أصبح بفعل الثورة النفطية قبلة للفقراء واللصوص، وحاضرة للبدو الذين شعروا دائماً أنهم على هامش التاريخ فأصبحوا – فجأة – في مركز الكون».

إن ما يلفت الانتباه هو: إذا كان هؤلاء البدو قد أصبحوا في مركز الكون، فماذا يقعون في خلفية المشاهد الروائية؟ وهي النتيجة التي خلص إليها هذا الناقد. يقول «تبدو الشخصيات في البلدة الأخرى متطرفة في تمثيلها لما ينبغي أن تكونه... كما أن نظام السرد يستدعي الشخصيات أو يقصيها في خلفية المشهد الروائي؛ خدمة لشخصية الراوي مما يجعلها تجريدية وثانوية، ماعدا شخصية الراوي».

ولأن موضوعنا هم البدو الذين كانوا في الهامش ثم أصبحوا في المركز، ثم أعيدوا في هامش السرد، فبإمكاننا الحديث عن خطاطات عقلية تفرض وجودها على الكاتب وتشكل كتابته. ولدينا في رواية

«البلدة الأخرى» بعض المعلومات تخص الكيفية التي كتبت بها الروايات والتصورات التي كتبت في ظلها. ففي هذه الرواية يقوم عهد بأن يكون الراوي مرآة لامعة تنزلق عليها الوقائع (ص 41) وألا يكون مشاركاً في أي شيء (ص 70) وحينما ينسى هذا العهد يتساءل: كيف نسي أن يكون مرآة لامعة؟ (ص 363). كما أنه يشيد بفضائل أن يكون الكاتب خبيثاً وما يترتب على خبثه من غباء القراء الذين يصدقون ما يكتبه الكاتب (ص 362).

لا يوجد لدينا دليل واحد يجعلنا نحمل المؤلف إبراهيم عبدالمجيد أفكار الراوي إسماعيل خضر موسى، الشخصية التي خلقها، لكن هناك دليل يشي بما يناقض هذا. فواضحة بنت سليمان التي فتحت للراوي إسماعيل علاقة بالمكان، هي أيضاً الإنسان الوحيد الذي انجذب إليه، بل إنه فكر وهو الهارب من كل ما يمت للمكان بصلة، فكر في إحدى اللحظات أنه يحبها. هذه الفتاة تحضر وتتصدر المشهد الروائي لا لأنها سعودية، بل لأن جدها لأمها مصري، الأمر الذي دفع أحد النقاد إلى أن يتساءل عن هذه الحيلة السردية، حيلة أن يكون جدها مصرياً. يقول «لا ندري هل كانت حيلة شعورية، أم أن فكرة لاواعية فرضت نفسها على إبراهيم عبدالمجيد فجعلته يبتكر لواضحة صلة ما بشيء لا ينتمي إلى المكان».

من هذا الدليل، ينشأ قناعة قلقة بأن المؤلف إبراهيم عبدالمجيد يعرف بأنه ينجز حيلة سردية مقنعة للقارئ، وأنه يرتب نزعة ثأرية للراوي لكي يقول: «قبلتها هنا، في المملكة التي تقع في الغرب من قارة آسيا، وتطل على البحر الأحمر، والمحيط الهندي، والخليج العربي، وفيها قبلة المسلمين من كل أنحاء العالم، ومنها هربت الجن والعفاريت بسبب الحر والقر» (ص 237).

في مقابل حضور هذه الشخصية يحيل سردية تعيدها إلى شوب في أصولها السعودية، تقصي شخصية العم عبدالله. لقد رُتب لكي يكون صاحب الشركة التي يتعاقد مع الراوي، وبالتالي فهو المحفز للسرد، فلولاه لما جاء الراوي، ولما كتب الرواية، ومع ذلك يقصى في خلفية المشاهد الروائية، ولا يكاد يحضر. لقد وجد خدمة للراوي، وإقصائه ليس بلا دلالة، فهو وإن كان من البدو الذين أصبحوا فجأة في المركز بماله وجاهه، إلا أنه يبقى مثلما كان قبل النفط، يبقى في الهامش، لا يمتلك مكاناً أو شأناً، فضلاً عن ذلك، فإن إقصاء كهذا يفترض فكرة المركز والهامش، أي أن كل ما هو في

المركز يلزم أن ينبعث من أمكنة جغرافية غير الصحراء.

يبدو أن هناك اتفاقاً ضمنياً في الروايات، اتفاقاً خفياً أو واضحاً على أن تبقى الشخصية السعودية في الخلف، ولا يمكن أن نعيد هذا الاتفاق إلى الرواة، بل إلى الكتاب الذين تمثلوا بوعي أو بغير وعي روح المرحلة التاريخية التي تبنت المركز والهامش. فعلى سبيل المثال، الغامدي وهو شيخ مشايخ التجار (ص 5) لا يحضر في رواية «نجران تحت الصفر» على مستوى مهم، وحين يحضر يكون في مشاهد خاطفة، يكلم نفسه أو شارد الذهن» (ص 8/6) وعايض مدير المدرسة في رواية «الطريق إلى بلحارث» هامشي في السرد ولا يحضر إلا في مستوى يؤهله لأن يكون شبقاً ومزواجاً (ص 52) وبوعايض في الرواية ذاتها لا يحضر إلا لكي يرتب جلسات منصور الليلية (ص 53). ليس هذا فحسب، فأغلب شخصيات «براري الحمى» السعودية تبدو بلا ملامح (ص 44).

يبقى بعد هذا الظهور الخفي والمشوش، تحديد مجال آخر تظهر فيه الشخصية السعودية في صورة كاريكاتورية. لنقرأ «الشاب يرتدي جلباباً أبيض سابغاً ونظيفاً للغاية، والغترة فوق رأسه بيضاء ونظيفة، والعقال أسود ونظيف، لكن القرد هو الذي يشد عيني... وتابعت النظر إلى القرد.. صغير بني اللون، قليل الشعر، بعينين ملونتين حولهما شعر طويل، وحول عنقه هالة من الشعر الأزرق المنفوش. قرد جميل بحق، يرفع ذيله الرفيع أعلى من رأس صاحبه (ص 36).

هذه الصورة مرسومة ببراعة، وموصوفة بدقة، وتتطور بمنطق غير طبيعي، لكنه منطق قوي بغرض التعبير عن شيء أساس، تمسح عينا الراوي الشاب، ثوبه وغترته وعقاله، لا أهمية في هذا الوصف لما هو درامي بقدر ما الأهمية لما هو محسوس، ثم تتعثران في القرد. لا يوجد أي مبرر لوجود القرد، ومع ذلك لا يوجد نشاز في أن تتوقف العينان عن تفاصيله، شعره وعنقه. قرد جميل تبلغ قمة جماله حينما يرفع ذيله الرفيع أعلى من رأس صاحبه.

هذا الشاب اسمه منصور، ولا يظهر في الرواية إلا وقرده على كتفه (ص 123/59) أما القرد فاسمه منصور الصغير (ص 27) وحينما فر القرد ذات يوم ضربه صارخاً «يا كلب». إن منصور شخصية فائضة عن الحياة، لا تعمل وتعيش حياة مجانية، لذلك وفوق صورته الساخرة، فهو صورة للبدوي الخامل الذي وجد نفسه ثرياً، الأمر الذي يجمله الراوي في الرواية على هذا النحو

«لقد امتلك البدوي، ولا يفطن أنها ليست من صنع يده، والويل كل الويل لأبناء الحواضر والمدن» (ص 314). بكل تأكيد يبقى ما توقفنا عنده جزئياً، لكن المسلك الأساسي يبقى ثابتاً في الروايات هو: استدعاء الشخصيات السعودية لكي تهمش أو لكي تظهر في صورة ساخرة.

3-2: كيف نؤول هذا الحوار الذي ورد في رواية «براري الحمى»؟

قلت: وما علاقة العمة صالحة وابنتها؟

فقال: ألا ترى سالمة جميلة؟

قلت: جميلة.

قال: وهي لا شك حارة كأمها.

قلت: وكيف عرفت؟

قال: يقولون – والله أعلم – أن العمة صالحة بخلاف كل نساء الأرض. (ص 80).

يتذكر من قرأ الرواية أن جمال سالمة مركب من سواد البشرة وتناسق القسمات. باختصار وكما يصفها الراوي «زنجية نموذجية» (ص 61). أما أمها صالحة فتدير مقهى، هي عمة يتأفف السارد من عمومتها. يقول: «العمة صالحة.. هي عمة على أي حال، قد لا تكون عمتي، لكنها عمة إنسان ما. لابأس.. العمة صالحة. (ص 60).

ونحن نورد الحوار، تسترعي الانتباه عبارة «لا شك هي حارة كأمها الانتباه»: فـ«لا شك» تشير إلى يقينية ما بعدها، وما بعدها أن صالحة حارة، وحارة في هذا السياق كلمة تنتمي إلى معجم الجنس، وهي تعني أن سالمة أبعد من أن تكون جميلة، وأبعد من أن ترغب مثلما يرغب النساء. بعبارة أخرى لا تعدو أن تكون سالمة تصبو لأن تُشبع.

يرد الحوار في سياق إمكانية الحصول على الغنى: ففي رواية ثريبان يشكل المتنفذون سلطة يجلبون مداخيلهم المادية من إيجار البيوت، وغياب الرقابة تورث حرية للموظفين والمتنفذين لبناء شبكة من العلاقات؛ فالشيخ حجر ولكي يؤجر منزلاً ذبح خروفين لمدير التعليم، ودعا صالحة وابنتها سالمة لكي يسهروا معاً (ص 80)، وبالتالي فالحوار لا يديم تمثيلات النساء السود في الثقافة العربية فحسب، بل والكيفية التي يمكن أن يستخدمن بها من قبل الشخصيات السعودية ليراكموا ثرواتهم، ولا يُستثنى منهم الشيخ حجر بما يمثله في القرية من سلطة اجتماعية ودينية (ص 78) ولا مدير التعليم بما يمثله من سلطة إدارية.

لم يكن بوسع هذا الحوار أن يثير الانتباه؛ لو لم يدرج فيما هو أبعد من عرض النساء السود في علاقتهن بالمتخيل في

الثقافة العربية، صحيح أنه يشتمل على ذلك، إلا أنه يتخطاه، ولأجل الإقناع يدرج الحوار في إطار تهافت الشخصية السعودية على كسب الفوائد، وصراع المتنفذين عليها، وفي إطار مجتمع يقيم علاقاته الإنسانية على أساس السلطة والنفوذ واللصوصية والرشاوي.

كيف هو الأمر في الروايات الأخرى؟ بإمكاننا أن نؤكد أن الاستخدام يتم بشكل مباشر، تتعلق الأمثلة الأولى بالأحياء السوداء مثل حي أم درمان في رواية «البلدة الأخرى». يقع الحي خلف الجامع الذي يقال إن الرسول ﷺ أقام بناءه، وقد سمي بهذا الاسم لأن ساكنيه من السود، وهو حي يشتهر بلياليه الحمراء، ومعظم ساكنيه رجالاً ونساء من المنشدين والمغنين والراقصين.

يفرض منطق المقاربة أن نبحث دلالة هذا الحي الأسود، ويتبادر إلى الذهن التناسب بين الفقر وبين هذه الفئة من الناس، وارتباطه بالجريمة، هو حي في الخلف، يبعث الخوف، ويبدو فيه الليل مصدراً للخطر، ومكانه في الخلفية، وتحت ضوء النجوم الباهت ليس بل دلالة، فهو يقابل الشارع العام المضاء، ويقابل المحلات التجارية التي يقف أمامها عدد من الأمريكيين، يشربون السفن أب بما فيهم امرأة شقراء مكشوفة الوجه، تلبس (جينزاً) وتضحك بجرأة غير معتادة (ص 75)، ونحن نستخلص من هذا أن الحي عُرض بالقدر الذي يؤثر في المشهد العام للمدينة ويخدشها، ويلعب دوراً في توجيه السرد. وفي بروز اتجاهات تتعلق بمطالب حقوقية وإنسانية.

إن يحيى يخلف هو الأكثر وضوحاً فروايته «نجران تحت الصفر» تعيد التفكير في مصير السود، لكن إذا نقلنا مشاهد حي العبيد والعبيد الذين يعيشون فيه إلى فضاء مختلف، ومفصول عن نزعته السردية، فإنه لا يحدث سوى أن يكون خزاناً لقضايا طبقية. حي لا يوجد فيه سوى مخلفات الأحياء الأخرى (ص 55). إن هذا الحي الذي يقدم بلا حياة، كضحية بشكل خلفية لأبي شنان لكي يتحدث عن واجب النضال من أجل العبيد (ص 36) ووجوب أن يستفيق العبيد من سباتهم (ص 27).

سنسلط الضوء على بعض سكان الحي، وعلى بعض الأحداث التي حددت سمية جارية الأمير السابقة، هناك أولاً الحب الذي جمع بينها وبين أحد العبيد، وثانياً: هناك حادثة وقعت لهذا العبد، وثالثاً: إهداؤه للملك. كل هذا لكي تكون سمية صورة معبرة عن العملية التي تتشكل بها العلاقة بين هذه

الشريحة من الناس، وبين ما يحيط بهم، ويقدمون ضحايا عمى أخلاقي وإنساني.

تصبح الصورة أكثر وضوحاً، مع «ابن زمينة»، فبعد أن دار بينه وبين عروسه حواراً عن الجوع والفاقة خرج غاضباً، وعند أحد الجزارين حضن ذبيحة وأخذ ينهش اللحم (ص 48). أُخذ إلى السجن وهناك قطعت يده ووضعت مع فضلات السجناء، ليجدها الزبال (63). فيما بعد هرب من السجن وسُمع صوته في إذاعة صنعاء (ص 87). غريب أن ينتج عن سبب مثل هذا مثل هذه النتيجة، أن ينتج عن حضن اللحم ونهشه السجن، ثم قطع اليد، ثم الهروب، ثم الحديث من إذاعة صنعاء، ما يجعل الحدث شيئاً آخر غير أن يكون مسروداً، ومصمماً من أجل أهداف أخرى إنسانية وأخلاقية، وممارسات سلطة لا تعرف الرحمة يصل إلي حد الرعب.

4-2: لقد قمنا جزئياً بتتبع تمثيلات الرجال السود نساءً ورجالاً. ترى ماذا عن المرأة؟ من المفيد أن نذكر بالصياغة التقدمية المتعلقة بالمرأة، وهي الصياغة التي لا تنفك عن روح المرحلة التي كتبت فيها هذه الروايات. وتحدثنا عنها فيما قبل. تقول الصياغة: «إن التقدم والثورة في حاجة إلى مساهمة نضالية للمرأة حتى تتحرر من واقع التخلف والاضطهاد والجهل والحصار المركب الذي عاشه ومازالت ترزح تحت وطأته».

غير أن الملاحظ أن هذه الروايات لا تتحدث عن هذا الطرح، وحينما تقدم المرأة السعودية سردياً لا تقدمها عبر منظور نضالي يستهدف تغيير وضعها الاجتماعي، بل تقدم كـ......، وفي كل هذه الحالات تعرض في إطار قاس هو الرجم أو القتل اللذان يعملان لدفع القسوة إلى أقصى حدودها، ويؤججان العواطف بغض النظر عما يثيرانه من الأفكار. فالهدف هو بناء حالة عاطفية، لأن التحرر منها أشق من التحرر من الأفكار، ذلك أن الأفكار تروح وتجيء، بينما العواطف تبقى.

سنورد الآن حواراً دار في رواية «نجران تحت الصفر».

- قالت واحدة: أمسكوا امرأة كبير المطاوعة....
- قالت ثالثة: يا أختي لا يجوز.. كيف تنام.......؟.
- قالت الأولى بحدة: كيف يا أختي، إذن يحق لها أن........؟.

منذ البداية يلفت الحوار الانتباه بطبيعته غير الفردية، فالنساء يعرن أصواتهن للجانب الذي يريده منهن المجتمع، ويشير

إلى مثالية مطمئنة، ليس من شأن هذا أن يدفعنا إلى القول بأن المرأة بالمفرد لا توجد فيهن، بل إلى توالي واو الجماعة، يخصون، يختنون، يقتلون، يقولون، من هم؟ لا يوجد ما يشير إلى ذلك. فقط واو الجماعة، كما لو كان كل اعتراف بتاء الفاعل يظل ممنوعاً، وأن الحياة هي الاستسلام لحياة الجماعة لا حياة الفرد.

يدور الحوار حول زوجة كبير المطاوعة، لكنها لا تحضر، وما يعطي الحدث أهمية ليس حضورها، ولا حوار النساء، بل أثره على كبير المطاوعة؛ حيث لم يعد يصيغ لحيته ولا يشذبها ولا يكحل عينيه، عرضة للاستهزاء والسخرية، يخزه الناس بأعينهم، يمشي منكس الرأس، ويتمنى لو ابتلعته الأرض (ص 18). بهذا الأثر يبتعد الحدث عن قضايا تخص المرأة، ليجد له حلاً في وضعيات الزوج الذي خانته زوجته، والتي خرج إليها سرده. هذا الزوج هو أعلى سلطة دينية في المدينة، وبالتالي فقد خانته زوجته لكي يظهر في صورته المهزوزة، الصورة التي حينما يقول فيها: صل يا ولد صل، تخرج الكلمات شاحبة كالفحيح (ص 18).

ليس هذا فحسب، ففي رواية «البلدة الأخرى» وفي أول يوم يباشر فيه إسماعيل العمل، يرى سيارة شرطة مكشوفة يقف في صندوقها الخلفي شرطي يمسك بميكرفون يشهر بفتاة اسمها واضحة، الطالبة في المرحلة المتوسطة والتي خرجت مع رجل غريب إلى طريق تيماء المهجور (ص 31/30). على مستوى الفعل كما يحدث في الحياة، لا يحدث أن يشهر بفتاة بل العكس هو الصحيح، هذا المأزق في العلاقة مع الواقع سنتجاوزه على اعتبار أن السرد يجعل الأشياء تحدث. ليبقى السؤال حينئذ لماذا يحدث؟. يحدث لكي يصور امتهان المرأة، لكن هذا الامتهان وظف سردياً لا لكي نتملى في امتهانها، بل في عرض ممارسات لا إنسانية وغير حضارية ترتكبها السلطة. وإذا لم يكن كذلك، لماذا يغضب إسماعيل حينما منعت السلطة التشهير فيما بعد؟ لماذا يبحث في وقت ملله عن سيارة شرطة تشهر بأحد؟ (ص 352). لماذا يحنق وهو يقول: «من الذي فعل ذلك رغم حاجتي إليه؟» (ص 253).

سنتتبع سيرة واضحة، فبعد أن شهر بها تعرف عليها إسماعيل، لم تعرفها؟ تعرفها لكي..... كما يقول (ص). فيما بعد سافرت إلى الرياض، وبمحض الصدفة يقرأ رسالة لها في إحدى المجلات (ص 326) وتتابعت الرسائل (ص 343/342/341). تزوجت مسناً في السبعين، ضربته حتى أغمي عليه. وحينما أفاق عرف ما حدث له

فمات من هول الصدمة (ص 357)، ثم نفذ فيها حكم القصاص.

على هذا النحو لا يستطيع امتهان المرأة ولا وضعها الاجتماعي المتردي تبرير الصدف والانتقالات ومحتويات الرسائل. صحيح أن واقع المرأة في مجتمعنا أعقد مما توهمنا به سيرة واضحة. لكن السؤال في النهاية يؤول إلى كيف عالج السرد سيرة واضحة؟ كيف عرضها؟ وعلى ما يبدو فقد كانت تمثل حالة للإثبات وليس حالة سرد مضاد يخلخل الواقع ويضع المرأة في حالة نضال من أجل حقوقها الاجتماعية.

5-1: وأنا أكاد أختم هذه المقاربة سأتوقف عند ملف فتحه أحد الباحثين وهو يحلل رواية «البلدة الأخرى» ويتعلق باللغة المحلية. يقول «لا يستطيع إبراهيم عبدالمجيد بطبيعة الحال الزعم أنهم لا يتكلمون مثلنا، لكنه يتوسل لتوكيد المغايرة اللغوية باختلاف دلالات الكلام، فيفتح الأسطر التمهيدية الأولى بزعيق الجندي في المطار «تقدم يا ولد». من المفهوم أن مخاطبة البالغين في مصر أو بلاد الشام بكلمة «ولد» تعني إهانته، بينما لا تحمل نفس المعنى في البلدان الخليجية. هكذا إذن يصبح السعودي هو الآخر. ليس فقط على المستوى اللغوي بل حتى على المستوى الفني، مستوى الغناء، ففي رواية «الطريق إلى بلحارث» يتحول غناء مطرب شعبي إلى مجرد صراخ ومواء قطط.

وإذا كان الشبه يسمح لنا بالتعرف فسنورد هنا للمقارنة ما قاله الروائي (إلياس كانيتي) وهو يسمع لغة المقاربة العربية والبربرية، يقول «لغة تلك البلاد التي لا أفهمها، هناك أحداث وصور وأصوات لا يمكنك أن تفهم معانيها في البداية، ولم تكن قد ترجمت من قبل، أو وضحت من خلال كلمات. إنها أعمق مما وراء الكلمات وأشد التباساً من الكلمات. أحلم برجل يتمكن من أن ينسى كل لغات الأرض التي تعلمها إلى درجة أنه يصبح غير قادر على أن يفهم ما يقال في هذا البلد أو ذاك (ص 15).

أخيراً. لقد كنا ونحن نواكب الحديث عن تمثيلات الشخصية السعودية في هذه الروايات، كنا على وعي بأن هذه المقاربة يمكن أن تؤخذ على أنها تضع الروايات موضع اتهام، لكن ما قصدته سأذكر به مرة أخرى وهو أنني اعتمدت على معرفتي بالكيفية التي تكتب بها الروايات، وعلى ما أعرفه من/ وعن الطرق التي يحول بها الكتاب خلفياتهم الإيديولوجية إلى سرد، وعن ترتيباتهم الأحداث وعن خوضهم الحروب السرية مع شخصياتهم لكي تطاوعهم، وتستجيب لفرضياتهم ومعارفهم المسبقة.

على أن هناك شيئاً آخر في غاية الأهمية، شيئاً جاهدنا في أن نتجنبه. شيئاً تعبر عنه مقولة لرولان بارت. تقول العبارة: «إن كلامي قد يكون سيئاً أحياناً، لكن الموضوع أسوأ منه بالتأكيد، لأن الحياء بالمطلق غير مضمون دائماً، خصوصاً حين يتورط الإنسان في الحوار مع خطاب يتعمد التزييف والتشويه والتحقير.

* * *

محور جماعة حوار ..

الآخر في الرواية السعودية

2008/2007

تواصلاً مع ما طرحته جماعة حوار بنادي جدة الأدبي من بحث وتحليل ودراسة للعلاقة بين الذات والآخر من خلال محور العام الماضي الذي كان بعنوان (حضور المجتمع المحلي في الرواية العربية) فإننا نتطلع إلى البحث في نظرتنا نحو الآخر من خلال الروايات السعوية التي صدرت حديثاً، ونحن نعتقد أن المجتمع السعودي في فترة التسعينات قد شهد حقبة متسارعة وعميقة من التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية مما أصبح معه الآخر حاضراً بقوة في حياتنا سواء كان هذا الحضور إنسانياً مباشراً أو ذهنياً أو نفسياً.

ومفهوم الآخر الذي تصبو الجماعة إلى المدارسة حوله هو الآخر الذي يعيش بيننا دون تحديد لعرق أو هوية أو ديانة، تتأثر بحضوره بالقدر الذي نؤثر في حضوره، فكيف تنظر الرواية إلى هذا الحضور؟ وما هي آليات الإفصاح عن الصور النمطية التي يختزلها المجتمع عن الآخر؟ هل هي صور سلبية تؤكد القطيعة، أم أنها موضوعية؟ هل هناك نظرة استعلاء من قبلنا تجاه الآخر؟ أم أن هناك حالة من التوجس والقلق ساعدت على النفور وشيوع سوء الفهم؟

السؤال هو: كيف عالجت الرواية السعودية علاقتنا بالآخر، بوصفها خطاباً مضمراً؟

مدخل إلى الآخر في الرواية السعودية

حسن النعمي

موضوع الآخر في الرواية ليس مجرد موضوع روائي، بل هو مشكلة حضارية وجدت فيه الرواية مادة ثرية للتناول، حيث ساءلت الرواية عندما كان السؤال مطلوباً، وتعاطفت مع المنطلقات الاجتماعية والفكرية التي شكلت ومازالت تشكل طبيعة العلاقة مع الآخر. ويجدر بنا أو نحدد مفاهيمياً من هو الآخر الذي ننظر له في هذه الروايات. هل هو الغربي فقط؟ أم أي آخر خارج المنظومة الاجتماعية التي تشكل وعي المجتمع وقضاياه وتكوينه الاجتماعي والسيكولوجي؟ بالتأكيد إننا نعني الآخر الذي يخرج عن تكويننا الاجتماعي بكل ما يجمعه من الأطياف الاجتماعية المختلفة، وبما يحظى به الأفراد في سياقه من هوية ونمط عيش وموقع حضاري يميزهم سواء عن محيطهم العربي أو العالمي. فكل آخر في الرواية يُعد نقطة صراع تختلف في أبعادها، وتؤكد بدرجات مختلفة أزمة

المجتمع مع هذا الآخر، وإن تباينت الرؤى الجزئية عند الكتاب، أو اختلفت طبيعة المعالجة حسب مراحل نمو التجارب الروائية ذاتها. فرؤية الروائيين رؤية ذاتية، غير أنها رؤية إرث ديني وحضاري وثقافي واجتماعي تجعل الفرد الكاتب أو غيره جزءاً من منظومة أكبر يدور في فلكها هذا الفهم المعقد والمركب للآخر. فالآخر ليس اختلاف عرق أو جنس، بل اختلاف حضارة ومنطلقات دينية وثقافية، لا يستطيع الكاتب أن يعيش بمعزل عنها. ولذلك، فإن الخطاب الروائي جزء مهم في فهم آليات التفكير في الآخر، ولاختبار ما إذا كانت فرضية استقلال الكاتب بفكره عن المجموعة فرضية مقبولة، أم أن الخطاب يفضح الروائيين من حيث لا يحتسبون. هل الروائيون، إذن، أسرى نظرة إيديولوجية ضيقة غير مهيأة لمعرفة الآخر، وتؤمن فقط بما هو منجز من الفكر تجاه الآخر، ولا تقبل محاولة إعادة فهم التراكيب الاجتماعية المتغيرة؟

وإذا كانت العلاقة مع الآخر، خارج أسوار الرواية، تأخذ في الغالب موقف التوجس والارتياب وعدم القبول والخوف من التأثير في منظومة القيم الخاصة، فإن تجارب الروائيين لم تبتعد عن هذه الصورة إجمالاً، إلا أن المعالجات أو درجة الحذر أو زوايا النظر اختلفت وفقاً لتموضع الروائيين من قضية الآخر. فالرؤية التي تنطلق من وعي ديني، وليس المقصود رؤية الإسلام، رؤية في الغالب معادية أو مصادرة لحق الآخر في الوجود. أما الرؤية التي تتسم بالفهم الحضاري، فهي رؤية تقوم على محاولة الفهم وزيادة وتيرة الأسئلة. أما الرؤية الاجتماعية فهي في الغالب رؤية نفعية تحدد العلاقة مع الآخر وتقترح نمط التعامل، وهي الأكثر حضوراً في الرواية السعودية.

وقد ظهر موضوع الآخر في الرواية السعودية أكثر إلحاحاً من أي موضوع آخر، فجاءت موجة الروايات الأولى مأسورة بهذا الموضوع، معالجة له بتنويعات مختلفة بين الرفض والانبهار والحياد النسبي. ولعل هذا الاهتمام المبكر الذي تبلور في رواية (**التوأمان**) لعبدالقدوس الأنصاري، ورواية (**البعث**) لمحمد علي مغربي، و(**ثمن التضحية**) لحامد دمنهوري يؤكد قلق الرؤية للآخر ومدى التوتر الناتج عن رؤية الآخر بين الخوف منه والحاجة إليه. وقد تنوع الآخر في هذه الروايات، فجاء غربياً في رواية التوأمان بكل أبعاده الحضارية، أما آخر رواية البعث فقد كان آسيوياً هندياً بالتحديد، أما آخر رواية ثمن التضحية فهو العربي المصري. وأياً تكن رؤية الآخر في هذه

الروايات وغيرها، فهي رؤية قلقة كونها ترفض كما في رواية التوأمان، قلقة كونها تنبهر كما في رواية البعث، ورؤية سلبية كونها لا تتفاعل كما في رواية ثمن التضحية.

* * *

الآخر في التجارب الروائية السعودية المبكرة:

لعله من أكبر المفارقات أن تبدأ رواية (**التوأمان**، 1930)، وهي أول رواية في الأدب السعودي، بموضوع إشكالي. فرغم أن الرواية تعليمية، فإن خطابها أبعد من ذلك بكثير. فهي ليست رواية في الشأن الاجتماعي، بل رواية أفكار تستجلي إشكاليات العلاقة مع الآخر الغربي. وهو وعي أفرزه فكر كاتبها المحافظ، وعليه فالرواية نص إيديولوجي نسبته للرواية من باب التجوز والريادة التاريخية ليس إلا.

وبعيداً عن مستواها الفني الذي يتسم بالضعف، بل عدم الإلمام بأصول الفن الروائي، فإنها رواية تقوم على نمطية تقليدية في بناء الأحداث وتكوين الشخصيات. فالحدث هو المكون للشخصيات أصلاً. فهذا أب يترك لابنيه رشيد وفريد أن يقررا، وهما في السادسة من عمرهما، أي المدارس يختاران. فيختار رشيد التعليم التقليدي الذي يقدم علوم الدين واللغة العربية، بينما فريد يختار الدراسة في أحد المعاهد الأجنبية. من هنا تبدأ الأحداث في التشكل وكأنها قدر محتوم. فالكاتب قد أعد التكوين الشخصي والاجتماعي للطفلين سلفاً، لتكون أفعالهما نتيجة محتومة، وعليه، فليس هناك أي مجال للتجربة والمرور ببرهان الخطأ والصواب. بهذا المعني فإن الرواية غير واقعية، بل رواية صراع أفكار أراد المؤلف أن يصل بها ومن خلالها إلى التحذير من خطر الآخر بطريقة تبدو حركة طبيعة للحياة. من هنا يصبح اختيار الأنصاري للرواية مخادعاً وغير فني. لقد كتب الأنصاري نصاً حداثياً بشروط الثقافة المحافظة. ومن هنا لا أرى ضيراً في رأي من يعتقد أن الأنصاري المحافظ لا يمكن أن يكون قد كتب الرواية الأولى في الأدب السعودي.

بهذا التخطيط ووفقاً لسير الأحداث تنحاز الرواية ضد الآخر وثقافته وما يمكن أن يقدم للمجتمع. وهو انحياز نمطي ضد الآخر يقوم على الرفض المسبق دون التفكر في جدوى التعايش وتبادل المنافع. فالآخر في رواية التوأمان شر مطلق لا يمكن مهادنته أو مصالحته، وإنما مقاومته بالمحافظة على تقاليد المجتمع. فالآخر هنا معاد للقيم المحافظة وليس سواها. وعليه، يصبح الصراع صراع قيم ذات مدلولات حضارية

عميقة، تتمسك بالحقيقة المطلقة. فالآخر شر مطلق، بينما الذات وما تمثله من قيم، خير مطلق لا تحتاج إلى ما يعززها ويثريها.

تستحوذ فكرة الآخر على رواية (**البعث**، 1948) للمغربي، حيث يدخل بطل الرواية أسامه الزاهر في انبهار من منجز الآخر. وتقوم لحظة الانبهار على خلفية الموطن الأصلي. فهو يقارن بين موطنه وبيئته في الحجاز وما يعتريها من تأخر في المنجزات الحضارية والتطور المدني، وفي المقابل يرصد معالم التطور والتقدم المدني في الهند. ولعل أطرف ما في هذه الرواية أنها تختار آخراً غير تقليدي، فليس الآخر هنا غربياً يثير استحضاره حالة من النفور والتوجس. لقد حفلت الرواية برغبة جارفة في مسايرة هذا الآخر والوقوف في مصافه، وهو ما عملت الرواية على تحقيقه من خلال مسيرة بطلها.

أسامه الزاهر بطل غير تقليدي، ذهب إلى الهند للاستشفاء من مرض الدرن، وهو ما يمكن أن يشير رمزياً إلى خلل في طبيعة مجتمعه الذي يحتاج إلى تغيير في جوهره. ولعل أطرف ما في علاقة أسامه بالآخر هو الانبهار المتواصل منذ بدء الرحلة وما رآه في الباخرة وما شاهده من شواهد حضارية في الهند لم يجد لها ما يماثلها أو يدانيها في بلاده. إنه مسكون بالانبهار وكفى. ورغم أن الانبهار حالة استلاب فإنها بدت ضرورة في حالة أسامة الذي استغلها لبناء شخصيته، ومحاولة تغيير واقعه. فبعد أن عاد عمل على تغيير ما يمكن تغييره على المستوى الشخصي: «فاتجه إلى العمل الاقتصادي... وأقام مصنعاً للجلود والمنسوجات، واستحدث نظام الشركات، وبنى المساجد والمستوصفات»[i]. وهو عملٌ كان باعثه ومحرضه انفعاله وتجاوبه مع الآخر. لقد كان في داخله يعيش صراعاً بين واقعين، واقع رأى فيه صورة من صور التخلف، وواقع آخر انبهر به وعمل على محاكاته لا في الشكل، بل في الغاية. إنه العمل الذي يبني الشخصية، ويضفي قوة خلاقة للإبداع والعطاء.

في المستشفي، حيث يتلقى العلاج، يتعرف على الممرضة كيتي، حيث تنشأ بينهما علاقة حب كبير، وتقدم لخطبتها لكنها تستمهله إلى حين، فقد كانت كيتي من الطائفة المسيحية الهندية التي تشعر بالدونية في مجتمعها. غير أن الحرب العالمية الثانية تفرق بينهما. وعليه، وقد شفي يقرر العودة إلى بلده عاقداً العزم على العمل بجد ومثابرة لتغيير ما يراه سلبياً في مجتمعه. وفي ختام أحداث الرواية يلتقي كيتي مع أهلها في أحد

مواسم الحج وقد أسلموا، استشعاراً لعظمة الإسلام الذي لا يفرق بين الطبقات والأجناس إلا على أساس التقوى. وتنتهي أحداث القصة بزواج أسامة من كيتي، لتبدأ حياة جديدة.

إننا في رواية **البعث** أمام معطيات عديدة. تبدأ بالمقارنة بين مكانين، وتنتهي بإبراز عظمة الإسلام. لقد انبهر أسامة بالآخر، لكنه لم يقع في دائرة الاستلاب، بل السعي للأخذ بأسباب التفوق. وأعتقد أن هذا التوظيف للآخر ينم عن وعي كبير بأهمية البحث عن الذات حتى في جغرافيا الآخر. فمرض أسامه يمكن أن يحمل على الرمز الذي يؤكد عموم الخطاب، لا خاصته. فهو مرض مجتمع، شفاؤه في عدم الانكفاء على الذات. ويمكن أن يحمل زواج أسامة العربي من كيتي الهندية على ضرورة التعايش والتقارب إلى أقصى مدى. غير أن الإشارة التي يجب أن نضعها في الحسبان ونحن نقرأ خطاب الرواية، كيف ستكون الرؤية لو لم تسلم كيتي. أعتقد أن اندفاع أسامة نحو الآخر وانبهاره به كان غير مشروط. فلم تكن مسألة احتواء الآخر على أجندة أسامة، بل الانبهار والسعي خلف الآخر هو الأصل. وعندما عرض على كيتي الزواج، لم تمنحه جوابها مباشرة، بل استمهلته إلى حين. ربما كان ذلك الحين هو تكشف معرفتها بالإسلام. ويمكن أن تحمل لحظة اللقاء في موسم الحج بين أسامة وكيتي على أنها مصادفة، لكنها ضرورات الخطاب التي لا تحفل بالفني كثيراً في مقابل تحقيق الغاية المضمرة من كتابة الرواية. هل كان أسامة يسعى للتعريف بالإسلام؟ أم كان باحثاً عن ذاته التي غرقت في المرض؟ أم عاقداً العزم على البحث عن دواء لتخلف مجتمعه؟ ربما تكون الإجابة المباشرة أبعد ما نود تناولها، لكنها مستويات من المعنى تتكشف لقارئ الرواية، وتظهر نواتج لقاء الآخر على أكثر من مستوى، لعل من أهمها أن اللقاء بين الحضارات يترك آثاراً متبادلة، فلا تسلم أي حضارة منفتحة على الحضارات الأخرى من أثر هنا وهناك، لكن الحضارة القوية هي التي لا تخشى اللقاء، وهو ما يمكن أن نلمسه في خطاب رواية البعث.

أما رواية (**ثمن التضحية**، 1959) لحامد دمنهوري فقد بدت لأول وهلة أكثر الروايات استعداداً لتقديم تجربة مختلفة في النظر للآخر، غير أنها لم تستطع أن تخرج عن النسق المحافظ للمجتمع. فقد اختبرت الرواية فكرة التعايش مع الآخر، استشرفت آفاقاً تسعى لتجديد مسلمات الثقافة المحافظة السائدة في مجتمعه المكي، لكنها ما

لبثت بوعي أو دونه أن تراجعت مستجيبة لنسيج الثقافة الكائنة.

اختار الكاتب أن ينقل الأحداث من مكة إلى القاهرة، حيث ذهب أحمد للدراسة ليظهر الصراع الخفي بين تطلعات أحمد الشاب وبين القيود التي تفرضها ثقافة مجتمعه المحافظة. لقد قدمت الرواية صراع الذات مقابل الآخر. وهو صراع ينهك الذات الحالمة حتى تُسلِم بالنهاية المحتومة التي يختارها المؤلف عادة من خارج سياق الأحداث المنطقي وفق اشتراطات سياق الثقافة المحافظة. وهذا النوع من النهايات، في الغالب، فيه الكثير من الشفقة على الشخصية الرئيسة التي تعاني ويلات الصراع النفسي. وهذا الصراع عادة هو صراع رغبات ذاتية يكون الحب الحالم أحد أبرز معالمها، وهي إشارة رمزية إلى طبيعة العلاقة مع الآخر في سياق الثقافة المحافظة. وغالباً ما يتم الربط في سياق هذه الثقافة بين الحب والواجب الديني أو الاجتماعي مثل ما حدث من تضحية أحمد، بطل الرواية، عندما فضل الزواج من فاطمة غير المتعلمة على فائزة ابنة القاهرة المثقفة بدافع الولاء الاجتماعي واحترام رباط الزواج الذي قطعه على نفسه. وهو تمثيل موضوعي لإشكالات العلاقة مع الآخر. ورغم أن ثمن التضحية هي أجرأ من حيث القبول النسبي لخوض تجربة العلاقة مع الآخر من رواية التوأمان، فإن المحيط الاجتماعي، لا الكاتب، مايزال غير مهيأ لخوض تجربة من هذا النوع. فجاءت العلاقة سطحية غير واعية بضرورات التعايش وكسر حدة العزلة والانكفاء على الذات.

أعتقد أن الرواية قد وقفت في منطقة حرجة بالنسبة لتعزيز العلاقة مع الآخر التي تتمثل في الحب الصامت لأحمد، وهو حب يشي بدلالات أبعد من الصيغة المادية للعلاقة. ففائزة لم تكن طرفاً في العلاقة وهو أمر مهم للخطاب تجاه الآخر الذي يبدو دائماً من طرف واحد. فأحمد هو من يحتاج أن يتعلق بها، أما هي فهي في الموقف الأقوى والأسمى. من هنا، فإن صمت أحمد، صمت خجل عاطفي في ظاهره، لكنه صمت رؤية فلسفية قادها الخطاب المضمر أكثر من أي شيء آخر. فماذا لو أعلن أحمد حبه لفائزة؟ كيف ستكون الرؤية في هذه الحالة؟ لقد هادن الكاتب الواقع ولم يشأ أن يغير من ثوابت الرؤية تجاه الآخر، مقتفياً القناعة السائدة، القائلة بالاستفادة دون التفكير في العطاء. إنها رؤية نفعية اشترطها والد أحمد منذ سمح لابنه بالذهاب إلى مصر للدراسة، بل ووثق صلته بمجتمعه برباط مقدس، دون

اعتبار لقناعات أحمد التي تغيرت باحتكاكه بالآخر. لقد كان والد أحمد يخشى هذه النهاية فعجل بالشرط الذي يحكم الجميع ويعيد أحمد إلى سابق عهده.

* * *

الآخر في التجارب الروائية المتأخرة:

ويتجدد حضور الآخر في عدد من الروايات التي صدرت في حقبة الثمانينات الميلادية. لقد تزامن صدور هذه الروايات مع انتقال المجتمع من حد الكفاية في العيش إلى طفرة اقتصادية غيرت من طبيعة المجتمع ودفعته إلى مزيد من الحراك الاجتماعي. كما زاد هذا الحراك الاجتماعي من حتمية التعايش ولقاء الآخر، إما وافداً إلى البلاد لحاجات التنمية الاقتصادية والتربوية والاجتماعية، أو ذهاباً للآخر للدارسة أو السياحة أو التجارة. لقد أصبح الآخر حاضراً بقوة في حياة المجتمع، وتحول وجوده بيننا أو الذهاب إليه ضرورة اجتماعية واقتصادية. ورغم كل ذلك يبقى الآخر آخراً في المعايير الإيديولوجية والسياسية. ما هي الفروق التي سجلتها الرواية السعودية في تقديمها للآخر؟ هل اتسمت بالنظرة ذاتها، أم أن المؤثرات غيرت من النظرة العامة وحققت قدراً من الفهم الخاص لأهمية الآخر في حياة المجتمع.

ينقطع أثر الآخر في الرواية السعودية ولا يظهر مجددا إلا مع موجة الروايات التي صدرت في الثمانينات الميلادية. فيظهر الآخر في رواية (**غداً أنسى**، 1980م) لأمل شطا، ورواية (**السنيورة**، 1980م) لعصام خوقير، ورواية (**لحظة ضعف**، 1981) لفؤاد صادق مفتي.

وتعد رواية (**غداً أنسى**) الأوفر حظاً في تناول الآخر من منظور هو أقرب للاستعلاء. أما الآخر هنا فهو آخر ينظر إليه بدونية. الاستعلاء في الرواية مقابل موضوعي واقعي أكثر منه فني. فعبدالمجيد التاجر المكي الذي يذهب كثيراً من أجل التجارة إلى شرق آسيا يتزوج من (تيماء) الجاوية، وينجب منها ابنته (إسلام)، حيث أخذها معه بعد أن طلق أمها. ويؤكد عبد المجيد لابنته أن أمها قد ماتت. غير أن الأم تحضر إلى مكة، حيث تجد ابنتها بعد حبكات انتابها المصادفة وضعف المبررات الفنية المقنعة. وترجو إسلام من أمها أن تقوم على رعاية والدها المثقل بالمرض والشيخوخة، ورغم كل الإساءات تقبل الأم تيماء، حتى إذا مات عبد المجيد تعود إلى بلادها. فتقوم بدور خادمة بعد أن كانت زوجة لعبدالمجيد.

واضح أن الآخر هنا مسخر للخدمة

وللوفاء بمتطلبات الأنا. فعبد المجيد ليس له من هدف غير إشباع رغباته أولاً، والقيام على راحته ثانياً. وهي رؤية جد خطيرة تجاه الآخر. فالآخر هنا أضعف، وأقل شأناً من أن يتم التعايش معه إنسانياً. فنظرة الاستعلاء تستولي على عبدالمجيد. والكاتبة لم تضف شيئاً، بل أكدت النظرة السلبية الواقعية، ولم يكن للفن قول آخر يعكس سلبية النظرة تجاه الآخر. إن هذا النمط من الروايات يفضح ضعف رؤية الكتاب، ويجعل كتاباتهم الروائية مصدراً لكشف إيديولوجيا الخطاب، حيث يتحرك الروائيون على وعي زائف، تكرسه النظرة السلبية تجاه الآخر. لقد كان بإمكان الكاتبة أمل شطا أن تعاقب عبدالمجيد بعدم قبول تيماء للبقاء عنده بعد أن طلقها وحرمها من ابنتها لسنوات طويلة، بل لقد ادعى موتها وأنكر معرفتها عندما حضرت إلى مكة بحثاً عن ابنتها. إن عبدالمجيد يُعد رمزاً أكبر لنظرة من الاستعلاء وتسخير الآخر، وخاصة عندما يكون هذا الآخر غير غربي.

ولا يجد طارق في رواية (**لحظة ضعف**) لفؤاد صادق مفتي خياراً آخر لتأسيس علاقته بالآخر إلا عن طريق الزواج، ورغم أن هذا الزواج يثمر عن طفل، فإنه ينتهي بالطلاق. ولعل العنوان يجسد فكرة الرواية من حيث العلاقة مع الآخر، وكأن الخطاب يفصح أن التقارب مع الآخر الغربي على وجه التحديد نقطة ضعف يجب توخي الحذر من الوقوع فيها. فمنذ بداية ارتباط طارق بليزا وهو يعيش تجربة انحسار نفسي ومعنوي أدى به إلى الضياع. لقد تعلق طارق بليزا ولم يستطع أن يقاوم جاذبيتها، فيتزوجها دون أن يخبر والديه إشارة إلى حالة الاستلاب وعدم الاتكاء على مرجعية تحميه من السقوط.

هل تشير الرواية، وهي ترسم رحلة طارق في الغرب إلى ضعف العلاقة بين الذات الشرقية والآخر الغربي على وجه الخصوص؟ فرغم تأسيس العلاقة على مبدأ رباط الزواج، فإنها علاقة مستحيلة للتباين بين كينونتين. والمفارقة أن الآخر يُحمل مسؤولية فشل العلاقة، وهو فشل بمقاييس ثقافة شرقية متباينة مع ثقافة الآخر.

ولا تختلف رواية (**السنيورة**) لعصام خوقير في اتخاذ الزواج مبرراً ورمزاً للقاء الآخر. فهذا حسين يدرس الموسيقى في روما، حيث يقع في حب ماريانا، فتاة إيطالية. يتقدم للزواج منها وتوافق أسرتها. ويقضي العروسان شهر العسل في أسبانيا، حيث يطلعها على مآثر الحضارة العربية، ويأخذها إلى مصر، حيث يتأملان التاريخ المصري القديم. وعند العودة إلى السعودية

تنقسم الأسرة حيال قبول هذا الزواج، فبينما تقبل أم حسين هذا الزواج وتباركه، يرفض الأب لأن الزوجة غير مسلمة، لكن ماريانا تسلم بعد أن أنجبت طفلها الأول.

إن الصراع مع الآخر صراع مستديم، وعميق. فوالد حسين يرفض زواج حسين من الفتاة الإيطالية. فهل جاء الرفض لأنها غير مسلمة؟ إن كان كذلك، فهو رفض إيديولوجي مسبق تتحكم فيه أزمة اللقاء الحضاري. كما أن الرواية لا تفصح عن موقف الأب بعد إسلام الزوجة، وهو ما يرجح الموقف السلبي من الآخر بالمطلق، وليس على المستوى الشخصي. ولعل في قبول أم حسين هذا الزواج ومباركته ما يمكن أن نرى فيه قدراً من الرؤية البعيدة التي يمكن أن يكون هذا اللقاء فاتحة للتقارب لا التباعد. وأياً يكن فرواية **السنيورة** ماتزال تدور في فلك الخطاب الذي يجسد رغبة الاستيلاء. فماذا يعني أن يكون الزواج لا غيره من العلاقات الإنسانية هو المدخل الأثير لدى الروائيين في البحث في علاقة الأنا بالآخر.

يخطو خطاب الاستعلاء خطوة أكبر. ففي رواية **غداً أنسى** يحدث ما هو متوقع. فالآخر منظور إليه بالدونية مسبقاً. فعبدالمجيد الغني والقادم من أرض الحجاز يملك مقومات الاستعلاء على الآخر من أرض جاوة، غير أن خطاب رواية **السنيورة** المضمر يذهب بعيداً في تأكيد هذه النظرة الاستعلائية غير الواقعية. فالآخر هنا غربي، ولا بد من إخضاعه لشروط ثقافة الاستعلاء. ولعل أبرز شروط اللقاء بين الأنا العربية والآخر الغربي أو سواه هو تحقيق التفوق، وتأكيد الانتصار.

إن المتتبع للرواية العربية، على سبيل المثال موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح أو قنديل أم هاشم ليحيى حقي، أو عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وغيرها من الروايات يلحظ مفارقة عجيبة، وهي أن الأنا العربية يمثلها رجل، بينما الآخر العربي يمثله امرأة. فهذا مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال في مقابل نساء الغرب، وهذا إسماعيل في قنديل أم هاشم في مقابل ميري، وهذا محسن في عصفور من الشرق في مقابل سوزي، والأمثلة كثيرة على ذلك. فهل هي مصادفة أن يجمع الروائيون على أن الرجل هو ممثل الشرق في صراعه مع الآخر الغربي. أليست نوايا الخطاب هي التي تحرك هذه النظرة الاستعلائية في العلاقة بين الطرفين. ورغم أن النماذج المذكورة آنفاً تشكل صدمة في النهاية حيث ينحدر الرجل الشرقي في مقابل تماسك وتعنت المرأة الغربية. فسوزي وميري ترفضان اندفاعة كل

من محسن وإسماعيل، ويصل الأمر بمصطفى سعيد إلى حد الإقصاء الجسدي للمرأة الغربية نتيجة الرفض وعدم القبول، والنتيجة انكسار اللقاء، والعودة بالخسران.

الملاحظة الأخرى هي الذهاب إلى الآخر، وغزوه في عقر داره لا بدعوى الحوار، بل بمعنى الاستيلاء. هل يأتي هذا الفعل السردي ردة فعل للعجز الواقعي العربي، حيث يأتي الغرب ويحقق هيمنته على الأرض والإنسان العربي؟ وإذا أردنا أن ننظر بعين الخطاب المضمر لأحداث 11 سبتمبر، فهي ليست إلا تداعياً من تداعيات الموروث الثقافي. فالروائيون لا يقلون خطراً عن ابن لادن، فقبل أن يفعل ما فعل، مهدوا بالقول بالاستعلاء والاستيلاء، ونسوا أن هناك وعياً حضارياً دينياً يحض على الفهم المتبادل بين الحضارات. إن الإنتلجنسيا العربية كانت وما تزال هي الأكثر مسؤولية في إنتاج الوعي العام، قد أخفقت في فهم كيفية العلاقة مع الآخر، فكيف يمكن أن ننظر لابن لادن وقد رضع إيديولوجيا مركبة من الديني والسياسي والموروث الثقافي والاجتماعي مع وعي أقل بالملابسات الحضارية بين الشرق والغرب؟

كيف نقرأ الآخر في الرواية السعودية؟ أليست ثيمات الخطاب ذاتها تنعكس بتنويعات مختلفة في الرواية السعودية. فحكم الثقافة واحد، وخطابها المضمر أبلغ من أن يناله التبديل والتغيير. فهو رسوخ تتوارثه الأجيال. فالأنا في الرواية السعودية يمثلها الرجل، بينما الآخر تمثله المرأة كما في الرواية العربية. فماذا يمكن أن نقرأ في هذا السياق. لا شك أنها النظرة المحافظة في ذاكرة الثقافة العربية تجاه الرجل والمرأة. فالرجل قوام والمرأة تابعة، الرجل صاحب سلطة، والمرأة حاضنة ومستقبلة. وإذ يعتقد الروائي أنه ينتصر لثقافته فإنه في حقيقة الأمر يسلبها أجمل ما تستحق، ويمنح غيرها القيمة الأهم وهي قيمة العطاء. فلماذا تنحرف الرواية؟ أجزم أن من يكتب الرواية لا يريد أن يصل إلى هذا التصور، لكنه الخطاب الخفي المخادع الذي يفضح الروائيين ويؤكد فحولة الخطاب. ولا فرق بعد ذلك، من يكتب الرواية سواء كان رجلاً أو امرأة. فأمل شطا وصلت للنتيجة ذاتها التي وصل إليها من قبل محمد علي مغربي في رواية البعث، وأكدها حامد دمنهوري في ثمن التضحية، وأكدها عصام خوقير في منح بطله حسين كل الطاقات الخلاقة والمبالغات الخارقة(ii). فهو تقي وورع وموسيقي، ورغم الحذر من هذه الخلطة غير المبررة سردياً، فإنها تؤكد حشد

كل الفضائل في بطل يمثل الشرق العربي خير تمثيل.

أتوقف عن رصد حضور الآخر في الرواية السعودية عند هذه المرحلة، لسببين؛ أولهما أن ما تبقى من الروايات يحمل الرؤية نفسها مع تنويعات مختلفة، وثانياً، أتيح الفرصة لروايات هذا المحور لتفصح عن مفهومها تجاه الآخر.

الهوامش

i) الحسون، محمد علي. محمد على المغربي وآثاره الأدبية. الرياض: مكتبة العبيكان، 2001، ص 369.

ii) القحطاني، د. سلطان سعد. الرواية السعودية في المملكة العربية السعودية: نشأتها وتطورها من 1930 إلى 1989م. الرياض: مطابع الذهبية، 1998، ص 201.

* * *

تجليات الآخر والقراءة التأويلية: من سلطة الموروث إلى سلطة المؤسسة(*)

محمد الحرز

لا تزعم هذه الورقة أنها تقدم نقداً فنياً احترافياً حول الرواية المحلية، ولا كاتبها يدعي ذلك، أنها تؤسس لنفسها مفهوماً خاصاً حول الآخر، ثم تذهب لتتأمله تحليلا وتطبيقا عبر انتخابها النص الأدبي المحلي، وهي تدرك تماماً مأزق المسافة الفاصلة بين ما تؤصل له وبين ما تطبق، وهذه طبيعة العلاقة بالمعرفة بامتياز. ويمكن طرح السؤال الافتراضي التالي كمقترح نتوخى منه طريقة للدخول إلى الموضوع.

هل هناك صلة ما بين جغرافية المكان للوطن من جهة، وبين الخبرة القرائية الأدبية التي يكتسبها الفرد داخل الوطن نفسه من جهة أخرى. وإذا كان هذا الافتراض صحيحاً، أين مكمن تلك الصلة, وكذلك نطاق تأثيرها، وما هي سماتها التي تؤثر بصورة أو بأخرى على شكل التلقي للعمل الإبداعي بوجه عام؟

(*) رواية «شرق الوادي» لتركي الحمد.

أولا مـاذا نـعنيـه بـجـغـرافيـة المـكـان للوطن؟ هناك ما يشبه التداخل أو اللبس بين مفهومنا عن الجغرافيا من جهة، ومفهومنا عـن المـكان مـن جـهـة أخـرى. هـذا الـتـداخـل مصدره عاملان اثنان، الأول يتعلق بالمصطلح اللغوي، والثاني بثقافة المخيلة. ولأسباب لسنا في صـدد الـحديث عنها هنـا، ولا الاستشـهـاد بهـا، فقد أعلت النظرية العلمية والبحوث والدراسات المتفرعة منها من شأن مصطلح «الجغرافيا» مقارنة بمصطلح «المكان»، وفي بـعـض الـدراسـات الأخـرى جـعـلـت مـن المصطلحين مترادفين يؤديان نفس المعنى والوظيفة ذاتها. لكن في أغلب الحالات كان ينظر إلى المكان بوصفه العمق الغرائبي والأسطوري للمخيلة البشرية عبر التاريخ. لذلك يستحيل على النظريات المعرفية أن تنظر إلى المكان بمعزل عن روح وعادات وتقاليد الجماعة التي تسكنه، أياً كانت سمات هذه الـتـقـالـيـد وعـاداتـهـا. بـخـلاف «مـصـطـلـح الجغرافيا» الذي هو وليد النظريات العلمية، وليس مثقلا بحمولات إيديولوجية كما هو حال «المكان». وإذا كانت الجغرافيا تعني فيما تعنيه الأرض والحدود والمناخ والتوزيع السكاني في الأقاليم والمساحات، فإن إضافة المكان بالاعتبار الذي ذكرناه سابقا على هذا المعنى هو ما نقصده بالتحديد من مصطلح «جغرافية المكان».

أما الوطن المضاف إليه، فهو في هذه الدراسة يشـيـر إلـى مـجـمـل الـتـصـورات والرغبات والإدراكات التي يحملها الواحد منـا، تلك الـتـي تـقـف فـي المـنتـصـف بـين الإيديولوجيا واليوتوبيا، بين الحلم والواقع، بين ما هو عليه في خطاباته الرسمية: الثقافية والاجتمـاعيـة والسيـاسيـة، وبين المشـاعـر الرومـانسيـة والحنين الذي يشد الإنسـان بذاكرته، وفي حياته اليومية إلى المكان الذي يعيش فيه. بالتأكيد هناك معانٍ متعددة للوطن منها ما يتصل بمفهوم المواطنة، ومنها أيضا ما يتصل بالحقوق والحريات وكذلك سياسة الاعتراف بـالآخر. لـكن تـعدد تلك المـعـانـي وارتباطها بالوطن ليس محل اهتمامنا في المسار الذي قصدناه في هذا التحليل.

أمـا الشـق الآخر المتعلق بـالسـؤال الذي يدور حول الخبرة القرائية الأدبية فهو وثيق الصلة من جهة أولى بالموروث الجمالي المـتـحـدر إلـيـنـا مـن الـتـقـالـيـد والـطـقـوس، والأشكال البدائية في تلقي النصوص. يتمثل هذا الموروث في القيمة الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية التي اكتسبتها القراءة المتصلة بالأدب العربي عبر تاريخه، وأعطتها سماتها الخاصة، والتي يرى أغلب الباحثين المختصين بنظرية القراءة أنها تكمن في أشياء ثلاثة: المضامين الثابتة، المقصدية،

وسلطة المؤلف. وهي سمات شديدة التداخل مع سمات أخرى لسياقات مختلفة من القراءات كقراءة النص الديني، والفلسفي، والفقهي. لكن هل يعني ذلك أن هناك تقليدا قرائيا نمطيا ومستنسخاً ينسحب على جميع هذه النصوص بمن فيه النص الأدبي؟ نحن لا نؤكد هذا القول ولا ننفيه، لأن السمات ذاتها – كما يخبرنا التاريخ – متحولة وفق ظروف العصر وتحولاته الثقافية والاجتماعية والسياسية، وبالتالي المعايير ليست ثابتة، ولا هي حتمية بالتأكيد.

لكن ما نهدف الإشارة إليه وتوضيحه من خلال هذه الإلماحة الموجزة هو تقرير الفرضية التالية: كل التقاليد والنظم الموروثة المتصلة بعملية القراءة حينما ترسخت كسمات طبعت شخصيتنا الثقافية لم تنتج مفهوماً ديناميكياً متحولاً عن «الآخر». (وما أعنيه هنا بالآخر هو الذي يتولد من خلال العملية التأويلية التفاعلية التي تنتجها القراءة من طرف، والكتابة من طرفها الآخر،وبحيث تصبح اللغة هي منبع الدلالات، والتجربة الذاتية مداها المتحرك) وإنما أنتجت خلاف ذلك، أنتجت مفهوماً عن الآخر يمكن أن نتعرف على ملامحه وصفاته في جميع النصوص سالفة الذكر دون أدنى تمايز أو فروق. صحيح أن مثل هذه الفرضية قد توحي بالأحكام القبلية إذا كنا نقصد بكلامنا عن الآخر ذلك المختلف في الدين والعرق والعقائد والجنوسة والإثنيات فقط . لكن الاهتمام ينصب بالدرجة الأولى على الآخر الذي هو نتاج مغامرة تأويلية أطرافها النص والسياق والمؤلف والقارئ، سواء جاء هذا الآخر على شكل خطاب أو فكرة، أو قيمة ثقافية أو اجتماعية أو سياسية. قد نوسع هنا من نظرتنا إلى هذا المفهوم حد التمييع. لكننا في نفس الوقت ندرك تماما أن لعبة المغامرة في التأويل تتطلب هذا القدر من الاجتراح والجرأة.

بالمقابل يمكن اختبار هذا المفهوم تطبيقيا على نصوص تراثية ومعاصرة في أي جنس كتابي يصادفنا أثناء البحث. ويمكن الإشارة لماماً إلى بعض التقاليد التي ترسخت في نظام القراءة من قبيل المتون والهوامش، أوالشروح والتفاسير، وشرح الشروح أو تفسير التفاسير. وهكذا إلى آخر التقاليد الموجودة في هذا النظام . وليس من أهدافنا في هذه الدراسة التوسع كثيرا في هذه النقطة إلا بما يخدم ما نرمي إليه من توضيح لفكرة الآخر المرتبطة أساسا بالنظم والقوانين القرائية التي أنتجتها ثقافتنا المحلية. أما الجهة الأخرى التي هي وثيقة الصلة بالخبرة القرائية الأدبية فهي تكمن في

الدرس التربوي والتعليمي المتعلق بالأدب. وإذا كان تدريس الأدب مشروطاً بتصوراتنا عنه، فالمؤسسات التعليمية التي تضطلع بتدريس الأدب لأولادنا وبناتنا بجميع الأنظمة والقوانين التي تحكم هذا التدريس، سوف تفضي انطلاقاً من تصوراته تلك إلى موت الأدب، لأنه يسعى من خلال هذا التدريس للحفاظ على حياة النصوص فقط. «إن الناقد رولان بارت هو الذي اكتشف في البداية من خلال تأملات في كتاب مدرسي، اكتشف بنيات العلاقة الإشكالية بين المدرسة والأدب معتبرا هذا الأخير مجرد ذكرى منبثقة عن المؤلفات المدرسية، وأنه بالتالي موضوع دراسة ليس إلا. من هذا المنظور يستقيم التدريس الأدبي شكلاً لسانياً، ينهض بوظيفة تبليغ وتنسيب القيم والأنساق الاجتماعية البانية للذاكرة الجماعية بمختلف تفاريقها الرمزية والتخييلية»[1]. إن تجربة القراءة والتلقي داخل تلك المؤسسات" لا تساعد المتعلم القارئ للنصوص الأدبية على تشخيص الجدلية الاجتماعية. ومن ثّم إدراك صورته في واقع الحياة اليومية عبر آليات التماهي والإسقاط والتسامي. ناهيك عن الإسهام في تشكيل البنى الأسطورية، بحيث تحول النصوص الأدبية بفعل قوتها المعرفية وسلطتها التخييلية إلى سنن ثقافي يفسر بعضا من علامات الحياة، كي يسترشد المتعلم بها قصد تعديل سلوكه وتصويب مواقفه بشكل يحول المتخيل الأدبي في الوعي القرائي إلى واقع محسوس يرشح بصور الحقيقة الاجتماعية". الأمر الذي يفضي هذا الوعي في سلوكه القرائي «إلى تفتيح القراءات الإبداعية لدى المتلقي أو المتعلم من خلال تحريك خياله وحفزه على تشغيل ذكائه وحساسيته وحدسه وذاكرته لأجل توليد دلالات النصوص وخبراتها بالمعنى الذي يجعله أمام احتمالات حياة وتأويلات متعددة تدعوه لممارسة الاختيار». لكن للأسف ظل هذا الوعي مشروخاً، وما ضاعفه هو ضياع الذات إزاء سلطة الذاكرة الجماعية بفعل سلطة المؤسسة، وبالتالي ضياع مفهوم مغاير للآخر، كان بإمكان الفرد منا منذ الصغر أن يعيد صياغة ذاته من خلال اختبار مثل هذا المفهوم للآخر على محك التفاصيل الدقيقة للحياة والعالم.

إن الخلاصة النظرية التي قمنا بتركيبها في الفقرات السابقة من خلال تفكيك السؤال الذي صدرنا به حديثنا هي كالتالي: لا يمكن الحديث عن مفهوم للآخر بعمومية مطلقة، لا في السسيولوجيا ولا في الانتروبولوجيا ولا في التحليل الأدبي، ولا في العلوم الإنسانية والفلسفية والتاريخية.

مشروطية الوعي به، ومن ثم اكتشافه في ظني يتوقف على مقدار فهم العلاقة التي نمر بها كقراء بين تجربتنا الذاتية في المكان الذي تربينا فيه، وحملنا ذاكرته من جهة، وبين سلطة التربية الأخلاقية والروحية للأسرة والمدرسة والمؤسسة باعتبارها نظاماً للقراءة والتلقي صارمين. وبين خطاب السلطة والتجربة الذاتية هناك فضاء من الدلالات والمعاني للآخر طبقاً لأبعاد اللحظة الكتابية وشروطها تارة، ولأبعاد الأنساق الثقافية من قبلية ومناطقية وعقائدية وسياسية، تلك المؤثرة في نظام التفكير لتجربتنا الحياتية تارة أخرى.لذلك ثمة صلة تنعقد بين الاثنين كما طرحناها في السؤال السابق، وهذه الصلة هي التي تعمل من العمق على إنتاج مفهومنا عن الآخر رغم مرونة المصطلح الذي قاربنا به هذا المفهوم وسعته في تقبل المزيد من المعاني والدلالات.

وحتى لا نظل في أفق الكلام النظري, يمكن أن نعالج هذا التصور عن الآخر من خلال مجمل النصوص والخطابات المحلية سواء الأدبية منها بأجناسها المتعددة، أو النصوص الفنية والفكرية والسياسية أو من خلال الحكايات الشفوية والقصص والأمثال الشعبية. لكننا في هذه الدراسة سننتخب للمعالجة والتحليل رواية الكاتب تركي الحمد " شرق الوادي" الصادرة عن دار الساقي في عام 1999 في طبعتها الأولى، ثم تلتها ثلاث طبعات أخرى على التوالي من نفس الدار.

أولاً إذا كنا ملزمين أن نقدم أسباباً تجعلنا نبرر لأنفسنا أولاً، وللقارئ ثانياً انتخاب مثل هذه الرواية، فأظن أنه مهماً كانت الأسباب فنية أو إجرائية، فإشكالية اختيار الأعمال للتطبيق تبقى قائمة ولا تتزعزع، ومهما كان حذرنا شديداً؛ فإنها سوف تخضع لتصوراتنا المسبقة عن الموضوع المطروح للتحليل، بالطبع هذه إحدى أهم معضلات النظرية النقدية المعاصرة.

ثانياً إذا كان صحيحاً «إن أي نص أدبي مثقل بطريقة ما بمناسبته، أي بالوقائع التجريبية البسيطة التي انبثق عنها كما يقول إدوارد سعيد»[2] فإن صدور الرواية في نهاية عقد التسعينات الذي امتاز بوجود أحداث سياسية إقليمية وعربية ودولية، سرّعت تأثيرها من وتيرة إيقاع المجتمع السعودي نحو التغير والتحول، حيث برزت من خلالها قضايا طُرحت ونوقشت في أوساط المجتمع بجميع فئاته لأول مرة، من قبيل القضايا التي تتعلق بالمرأة من حقوق وحريات. كذلك النمو المتصاعد للشعور بالعداء ضد الآخر المختلف حضارياً ودينياً وأثينياً وحتى مذهبياً، وذلك من جراء عوامل

وضغوط كان أبرزها صعود التيار الإسلامي السياسي وتناميه بقوة داخل المجتمعات العربية والإسلامية، يضاف إلى الامتياز السابق أيضاً، انتشار ثقافة الصورة والإنترنت، واقتصاد السوق الحر، وتطور وسائل الإعلام باعتبارها أهم سمات التحول في الثقافة المعاصرة المعولمة من جهة، وباعتبارها من جهة أخرى باباً للدخول إلى عوالم اجتماعية وثقافية وأدبية وسياسية معقدة ومتناقضة وشديدة التباين، يقف الفرد في مجتمعنا إزاءها مبهوراً وحائراً، وكأن صورته الحالمة عن نفسه قد تكسرت وتشظت، وكان عليه أن يعيد تركيبها وفق ما يمليه عليه هذا السياق من التحولات المتناقضة، والأحداث المتلاحقة. وقد كان هاجس الهوية وتمثلات موضوعاته المتنوعة في الخطاب الثقافي والأدبي يعكس حجم الارتياب والشك والخوف والعنف الذي ترسخ في النفوس ضد الغير. وبمقابل ذلك، وبإزائه كانت الرواية المحلية هي الجنس الأدبي الذي موضع نفسه وهيأها، كي يمتص تلك التحولات الاجتماعية والثقافية ويعاد إنتاجها من خلال مخيلة الروائي في علاقتها بواقعها المأزوم بالقضايا السابقة، ومن خلال تصوراته وقناعاته الخاصة عنها. بخلاف الشعر الذي كان مثقلاً بالإيديولوجيا بسبب تاريخه الذي ارتبط بالعقيدة السياسية العربية وأحزابها، وما واكبها من نكسات أثرت بصورة أو بأخرى على ذاكرته. في هذا الإطار يتساءل صلاح ستيتية الشاعر المعروف" لماذا هذا الازدهار المتزايد للرواية (وهو يشير هنا إلى أوروبا)؟ ويجيب: أعتقد أنه عائد لكون إنسان ما بعد الحرب – ما بعد الحرب الأولى، وما بعد الثانية بصورة خاصة – هو إنسان شاهد الكثير، وشاهد الأهوال بأم عينه فلم يعد يتمكن من نسيانها. ولذلك التجأ، عبر الرواية، إلى ما يمكن أن نسميه الترفيه مستعيدين عبارة باسكال. القرن العشرين، على الأقل في نصفه الثاني متمحور إلى حد كبير حول الترفيه. يريد الناس الخروج من ماض ثقيل، يريدون التسلية والحياة والتحرر من الضغوط والقيود المهنية والمادية والدينية والأخلاقية»[3]. إذا كان هذا الكلام الذي يطرحه ستيتية ينطبق بالدرجة الأولى على المجتمعات الأوروبية، ويختص بأزماتها المختلفة، فإن سوسيولوجيا المدن الكبرى في المملكة منذ مطالع التسعينات تسمح لنا – ولو جزئياً – باستعارة هذا التوصيف من سياقه الأصلي. فالناس غالباً فيها أصبحوا يمارسون فردانيتهم لا شعورياً ضد سلطة الأنا الجماعية المثقلة بقضاياها. هذه

الممارسة هي مجرد محاولة تعكس استجابة الوعي الفردي الجمالي أمام تراكم الرغبات المكبوتة داخل الفرد من جهة، وأمام تجليات الإحساس بوحشة الاختلاف في فضاء مديني مغلق على نفسه من جهة أخرى. لكن مثل هذه الممارسة عندما تتصل بالكتابة الروائية المحلية سرعان ما تتحول إلى نوع من «الاستلاب المضاعف» حسب عبارة إدوارد سعيد، يطال بعض الشخصيات الروائية في الكتابة نفسها، لأننا عندما نلوذ بفضاء «الأنا» وفي تصورنا أننا ننفلت من ملاحقة الشعور بالانتماء للآخرين ننسى أن «الأنا» كما يقول أليكس ميكّشيلّلي «هي الوسيلة التي ينعكس فيها المجتمع في داخل كل منا والتي يمارس عبرها رقابته على أفعالنا»[(4)]. كشخصية منيرة الساهي وعلي الدحال في «القارورة»، وشخصية عمر في «الآخرون»، وهند في «جروح الذاكرة» وغيرها من الشخصيات. وإذا كان الأدب لا ينفك عن الاستثمار والتوظيف، فقد جاءت الرواية - علاوة على ما ذكرنا من عوامل - بمثابة المنقذ والمخلص. فعلى المستوى السياسي خصوصا بعد الحادي عشر من سبتمبر، كان على الرواية أن تندفع إلى الواجهة إعلامياً، وهكذا كان. لا لتجيب عن أسئلة مؤلفها وقلق شخصياته وهمومها فقط، وإنما لتجيب أيضا عن أسئلة الرأي العام العالمي الذي أراد إجابات مقنعة تتجاوز ما يقوله الخطاب السياسي والفكري من آراء ومقولات وتصورات وأسباب حول هذا الحدث وتداعياته. وليست رواية «بنات الرياض» أو «ريح الجنة» أو «الإرهابي 20» سوى الدليل على ما نقول.

أما على الصعيد الإبداعي نفسه، فقد كان اندفاع الكاتب/ الكاتبة الروائي صوب الواجهة جعل الإحساس بالمسؤولية والإغراء بالحضور تجاه ما يجري من حوله من وقائع وأحداث اجتماعية وسياسية وإعلامية، ينمو في داخله بقوة، ويدفعه نحو الكتابة. وهنا أتساءل أهذه الاندفاعة هي سبب للكتابة أم نتيجة لها؟ إذا كانت تعني الأولى فما هو الموقف الإيديولوجي الذي يتخذه الكاتب الروائي حيال موضوعاته وشخصياته وفق هذه الاندفاعة وغاياتها؟ أما إذا كانت تعني الثانية فكيف نعلل - كقراء وكتاب - تصوراتنا وموقفنا من الكتابة الروائية بالأساس، طالما لم نقصِ من مجال هذه التصورات مبدئي الاستثمار والتوظيف؟ هذه الأسئلة مجرد ملاحظات أولية، لا أملك الإجابة عليها، وتحتاج إلى مقاربات للنص الروائي المحلي من الداخل، ومن وجوه متعددة يصعب الإحاطة بها ضمن هذه الدراسة.

إذن بالعودة إلى رواية تركي الحمد " شرق الوادي" حيث كان صدورها ضمن هذا السياق العام له دلالة على ما ذهبنا إليه من تحليل كون الرواية ذاتها «تحلل المجتمع والتاريخ السعودي» كما صرح تركي بذلك في إحدى حواراته، وبهذا فهي تنحدر صوب المواضيع الأكثر سخونة في تناول المجتمع في اندفاعة تحاول أن تقول كل شيء دفعة واحدة، لكنها في النهاية لا تقول شيئاً. ربما على السارد في روايتنا المحلية أن يتخفف من اندفاعته، كي لا تكون معالجاته لمختلف عوالمه مجرد تنويعات على خطابنا السياسي والفكري، عليه أن ينحاز إلى أدق التفاصيل في الحياة، كي ينسج منها حياة متخيلة بحيث يصعب علينا نحن القراء معرفة حدودها الفاصلة بين ما هو واقعي، وما هو متخيل. وهذا يتطلب بالتأكيد قدراً من التأني والتأمل في مقومات الرواية وأسلوبها ومعماريتها، والأهم تموضعها داخل المجتمع كقيمة في سياق القيم الاجتماعية والأدبية.

أما ثالثاً: فالرواية تحكي قصة جابر السدرة فترة تأسيس الدولة السعودية، الذي يخرج من قريته (خب السماوي)، هذه القرية الصغيرة الغافية بين كثبان رمال النفود، إلى الغرب من مدينة بريدة، دافعه البحث عن سميح الذاهل الذي يمثل مجرد طيف أو انثيلات حلمية، يلتقيه بين الحين والآخر، وظيفتها في الرواية خلق الدوافع والمبررات لشخصية جابر للخروج من القرية – هذا واضح للقارئ ولا يحتاج منا إلى توضيح – هذا من جهة، وإفساح المجال لصوت المؤلف كي يحلل المواقف والحوارات، وبالتالي التأثير على قناعاتها من جهة أخرى، أكثر من كونها شخصية تدخل في نسيج العمل وتؤثر فيه من الداخل، حتى لو سلمنا بالسرد الغرائبي الذي يمنح هذه الشخصية ملامحها، ويجعلها بالتالي في حل من الخضوع التقني والأسلوبي لمكونات السرد حسب وجهة نظر الرواية نفسها. ويمكن أن ننتخب موقفين للتدليل على ذلك: الأول: في الصفحة 80، وبعد انتهاء معركة الطائف بهزيمة الهاشميين على يد الملك عبدالعزيز يسرد الراوي الحوار الذي جرى بين جابر وجهجاه بعد أن دخل هذا الأخير بيتاً وقتل غلمانه وأحرق كل ما فيه من أثاث وكتب مبقيا فقط على كتب التفسير والفقه، والإناث كسبايا ثم يتجه إلى القبلة ويصلي بعمق ودموع حارة وعندما ناقشه في ذلك قال له جهجاه: «ما أرق قلوبكم ياالحضران... هؤلاء كفرة، وقد استولينا عليهم بالقوة فهم لنا... ما تعرف الشرع؟... ألا تعرف سيرة الرسول مع اليهود والنصارى؟.. الله يجيرنا وإياك

من النار... استغفر ربك... إلى آخر الحوار إلى أن يقول السارد» لم يكن جابر مقتنعا بما يجري، ولكنه غير مهتم، فهو لم يأت هنا ليجادل أو يجاهد، بل هو يبحث عن سميح، فأخذ يهز رأسه وهو يردد «معك حق.. معك حق.. استغفر الله العظيم» وفي رأسه تدور كلمة لسميح قالها وهو لا يذكر شيئاً، ولكنه يذكرها الآن: «عندما ترى أحدهم مهووساً بالحق، مبالغاً فيه، فاعلم أن الحق ليس معه، أو أنه يخفي كل الباطل..». أما الدليل الآخرنجده في ص 163 والذي يتمثل في موقف جابر من الرافضة في شخصية عبدالرسول الحشي، زميله في الغرفة، حيث شركة أرامكو في الظهران، كان يتحاشى الاجتماع به وبزملائه من الرافضة، لأنه لا يثق بهم، وهم مدنسون وضالون ويجب هدايتهم. هنا يظهر سميح فجأة أمام جابر، وبعد حوار بينهما، يتبدل موقفه من النفور والريبة والشك إلى الألفة والصداقة. يقول جابر لسميح: «لقد بحثت عنك في كل مكان مقدس يمكن أن توجد فيه، ولم أجدك... وأجدك اليوم هنا حيث الدناسة وأبناء الكفار والرافضة... – القداسة للإنسان وليس للمكان... وضع البيت للناس، ولم يوضع الناس للبيت... وحيث يكون الإنسان أكون أنا... ولكن أين الإنسان؟.. – ولماذا أتيت إلى الظهران؟ – أتيت لك... لأنقذك من السقوط... – أي سقوط هذا الذي تتحدث عنه؟..– سقوط الإنسان في حبائل الشيطان...– ولكني مسلم ورع إن شاء الله!...– الورع هو أن تكون مع الإنسان». وكأن هذا الحوار يحاول إقناعنا كقراء أن السياق التاريخي الذي تشكلت فيه صورة الآخر عند جابر السدرة قد تراجع إلى الخلف، وإننا بإمكاننا الاقتناع وبالتالي فهم الآخر بناء على حوار مسقط على الشخصية من الخارج رغم ما يظهره جابر من شك إزاء عبدالرسول. بالتأكيد إن هذا الكائن المثالي والحالم الذي اسمه (سميح) يمثل الوجه الآخر لسلطة المؤلف على شخصية الراوي، وبالتالي على نمو الشخصية وحركتها من الداخل.

أما لو انتقلنا إلى مستوى آخر من التحليل، وركزنا على سياق الترحال والأسفار في حياة جابر – فيما هو يبحث عن سميح – من مدينة إلى أخرى، من القصيم وحائل إلى الرياض ومن الرياض إلى جدة ومكة، ومن عمان إلى الشام والقدس إلى الظهران والدمام وبيروت وأمريكا، إذ سنتعرف من خلاله على صورة الآخر وملامحه وطبيعة الموقف منه. على أننا في مستوى آخر من التحليل سنكشف عن أثر تصوراتنا عن الآخر كما اقترحناها في

بداية الورقة حول قراءة شخصية جابر السدرة وسميح الذاهل.

أولا إذا كنا ندرك تماما أن حضور المدن في الرواية هو وثيق الصلة بحضور شخصية سميح، حيث هذا الحضور المتناغم بين الاثنين له دلالته، التي يمكن أن نوجزها كما يلي: كلما تنقلنا نحن القراء من مدينة إلى أخرى اكتشفنا جانبا من الرسالة التي يريد أن يوصلها لنا الراوي العليم عن طريق نوعية الأمكنة التي تظهر فيها تلك الشخصية أو التي يوحي بها السرد إلينا. فمسجد الصخرة، وكنيسة القيامة، وحائط البراق، وبيت لحم، والمسجد الأموي، ومقام الحسين جميعها تشير إلى أن قيمة المدينة وأهميتها في الرواية تكتسب من موقف سميح تجاه تلك الأمكنة، وليس من موقفنا كقراء رغم الصلة الوثيقة التي تربطنا بجابر الابن بوصفه قارئا لمخطوطة جدة أولاً، أو موقف جابر الأب ثانيا رغم تساؤله حين يقول: «ما الذي يدفع سميحاً للذهاب إلى مزارات الكفار ومعابدهم ومساكنهم، وهو المسلم التقي». وهذا وعي مسبق وموجه في شكل حضور المدينة الخاطف الذي يتماهى مع حضور سميح، والذي بدوره يتماهى مع حضور المؤلف بطبيعة الحال وسلطته. رغم أن مدينة بيروت وكذلك أمريكا يبدوان بمعزل في حضورهما عن دوافع البحث التي تحرك جابر نحو السفر، لأن سميحاً يخلق أسبابه الخاصة للحضور، ودائماً ما تكون دينية باعتبارها الوعي الإيديولوجي الذي يحكم أفق الرسالة التي يحملها هو نفسه.

ثانياً حينما نرصد بعض الملامح عن تجليات الآخر في الشخصيات، سنركز على بعضها وليس كلها، حيث يمكن تصنيفها كما يلي: هناك الآخر الغريب، والآخر الأصل، والآخر الطائفي. الأول يمثله شخصية زهرة، والثاني زوجها أبو عثمان السايح، والأخير عبدالرسول الحشي. أنانا خاتون جارية تربت في قصور مكة وجدة، وهي من شمال العراق، تزوجها أبو عثمان بعد أن غير اسمها إلى زهرة، وأسكنها في قريته. هذه الشخصية تضعنا أمام رهان تسعى الرواية إلى إظهاره. هذا الرهان هو قابلية التعايش والانسجام بين عالمين مختلفين، وإمكانية تقبل الواحد للآخر. قبول زهرة في أوساط القرية كان قبولاً يتصل بمهارات جسدية: الأكل، الجنس، الزينة، الجمال. لكنه قبول لم يصل إلى الحد الذي يخلصها من سجن التصورات التي ترى فيها صورتها عند الآخرين، لذلك قالت وهي على فراش الموت «الحمد لله... أخيراً سأعرف معنى أن تكون حرا بالكامل... سامحك الله يا جابر،

وسامحك الله يا أبا عثمان... لم تنسيا يوماً أنني كنت جارية تباع وتشترى ص 196». إن المرايا التي تعكس مجمل تصوراتنا عن الآخرين، وتمثلاتهم في الذهن، هي بمثابة الموت الروحي الذي يفضي بالنهاية إلى الموت المادي عند هؤلاء، لاسيما إذا كانت مثل هذه التمثلات تضغط بقوة على شخصية الإنسان من العمق كما هي حالة زهرة. وإذا كان الموت هو الخلاص الذي يحررها من قيود تلك التصورات، فإن وجهة النظر هذه لا تمت إلى سياق حياتها، ولا إلى قناعاتها بصلة، إنها تمت بصلة إلى صوت سميح الذي يتقنع بصوت السارد حين يقول: «وأحسست هيلة بحب جارف نحو هذه التي كانت جارية وغريبة، فإذا بها تصبح أكثر حرية ممن ولدوا، وأكثر حميمية من أهل الدار أنفسهم ص 118». النوع من التدخل في فرض وجهات النظر، من جهة يرجع إلى سلطة الموروث- ولا يعنينا هنا مؤثرات الأسلوب الروائي-، ومن جهة أخرى يفضي بالشخوص إلى سلب إرادتها والاستخفاف بحياتها والنظر إليها بوضاعة . هذا السلب وهذا الاستخفاف طال شخصية زهرة ليس من خلال جابر أو أبو عثمان فقط، وإنما كذلك من خلال وجهة نظر الراوي العليم.إذن الرواية تقول لنا إن الآخر الغريب مؤداه الموت سواء على المستوى اللغوي (تغيير الاسم)، أو الجسدي بالموت الطبيعي، أو الروائي بمصادرة ما يحاول أن يقوله عن نفسه. هذه المستويات الثلاثة من الموت، هي أبعاد رمزية لا زالت تكشف عن نفسها في السلوك الاجتماعي المحلي، وتغذيه بطريقة أو بأخرى.

أما ما أسميناه الآخر الأصل فهو يتشكل من خلال وظيفتين تجسدهما شخصية عبد العزيز السايح أبو عثمان، الأولى ترتكز على فكرة الحكي، والثانية ترتكز على فكرة الكتابة . فأبو عثمان يظهر في الرواية فجأة وهو يروي تاريخ «خب السماوي» لجابر، ويموت أو يختفي منها كذلك بعد أن يكون قد كتب رسالة له بعد سفره. وما بين الوظيفتين ترتسم العلاقة المسكوت عنها بين الاثنين. لقد حاولت الرواية أن تخفي عنا كقراء الأساس الذي تنهض عليه صداقتهما، والذي لأجله قامت. لكن إستراتجيتها تقول: على أبي عثمان أن يكشف عن الأسرار، وعلى جابر أن يبحث عن جوهرها، الأول يخلق صورة سميح الهاربة من الأصل ومن أسرارها، وعلى الثاني أن يعيدها إلى أصلها، لأن الأصل هو الخب عند جابر، ولأنه مكان مقدس فهو مركز الطهارة والبراءة عنده. وإذا كان أبوعثمان هو الوجه الآخر لطهارة الأرض عند

جابر، فلا يمكن أن نستغرب منزلته لديه. لكن الرواية بالمقابل، وبدلاً من السعي لاسترجاع صورة سميح إلى الأصل/ الخب، نجدها تفاجئنا بظهور سميح آخر في أمريكا، وكأنها تريد أن تقنعنا بأن صورتنا عن أنفسنا لا يمكن العثور عليها عبر مرايانا المصقولة بالطهارة والبراءة منذ الطفولة، لكن عبر المكابدة التي نعانيها عندما نكتشف أن ثمة آخرين يشاركوننا الفهم نفسه والقناعة نفسها للطهارة وقداسة الأمكنة والشخوص، هذا ما اكتشفناه مع جابر في رحلته إلى أمريكا. لذلك نكتشف أن رمزية الرسالة لا تتوقف عند زمنية القراءة فقط ، عند جابر، إنها تبحث عن قارئ آخر، في مكان آخر، لتقرأ نفسها عبر الزمن من خلال آخرين، حيث تتجدد وتستمر في الحياة، وهذا ما يريد أن يقوله لنا أبو عثمان بوصفنا قراء آخرين.

أما الآخر الطائفي فهو على تماس بشخصية عبدالرسول، لكنه مجرد تماس سطحي، لا يذهب إلى العمق، فالسارد لا يسمح للشخصية أن تنمو على مساحات شاسعة في الفضاء السردي، كي تظهر بوصفها آخر طائفياً بكل ما تحمل الكلمة من معنى، بل غاية ما نكتشفه بالتحديد أنها شخصية تقوم بدور تصحيح الصورة عنها، في مشاهد لا تتناسب وحجم الامتثال لإكراهاتها عند الآخر. ومهما حاولت الرواية أن تقنعنا بالتحولات التي طالت موقف جابر من عبد الرسول إلا أننا سرعان ما نكتشف أن مفهوم الألفة عند جابر لا يتعارض مع مفهوم الهداية. يمكنك أن تأتلف مع الآخرين وتصاحبهم وتتودد إليهم وتقدرهم وتمنحهم ثقتك، لكنك في نفس الوقت لا تزيح فكرة طلب الهداية لهم عن ذهنك، لأنهم ضالون، رغم عدم قناعتك لهذه الفكرة من العمق. هذه خلاصة موقف الرواية من هذا الآخر الطائفي.

في نهاية تحليلنا يبدو لي أن كل قراءة ليست معزولة من سياقها، وكل تأويل ليس مفرطا بالضرورة، وكل «آخر» كشفنا عنه، أو حللناه هو جزء من هذه القراءة وليس جزءا من نفسه. وعليه يصبح من الصحيح القول خطأ تهميش السياق وفاعليته. لذلك ثمة روابط ووشائج متداخلة مع بعضها البعض حد التماهي. أولاً سياق القارئ بوصفه محللا للعمل، ثانياً المؤلف بوصفه كاتبا للعمل، ثالثاً جابر بوصفه بطلا للعمل. وحين نموضع أنفسنا في سياق القارئ نكتشف بما لا يدع مجالاً للشك أننا مشتركون ثلاثتنا في الدوافع ذاتها للبحث عن آخر مختلف، وحين أتساءل من هو وماذا يعني؟! تأتي

الإجابة كما يلي: أولا باعتبارنا قراء فنحن نمارس «لعبة نتعلم من خلالها كيف نعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو تقع أو ستقع في العالم الواقعي»[5]. ما هو عليه الحال في لحظتنا الراهنة. هذا المعنى ذاته – ثانياً – يتحول إلى أفق المؤلف، لكن عبر تشكلات الخطاب السردي لأن البحث عن المعنى عند تركي الحمد لم يسعه خطابه الفكري، أما ثالثاً فجابر وجد ضالته ولم يجدها، وجد معناه ولم يجده. لأن سميحاً الذاهل هو الدلالة الكبرى على المعنى الضائع الذي نبحث عنه نحن الثلاثة. لكن كيف نصل إليه طالما كنا جميعا مشدودين إلى سلطة الموروث حسب موقع كل منا في سياقه الثقافي والاجتماعي والعقائدي، ورغم وحدة المكان إلا أن بعده الأسطوري يمنعنا من امتلاك أفقه بامتياز مثلما على جابر الإمساك بخيط رفيع يوصله إلى سميح.

الهوامش

1) تجديد درس الأدب، د. أحمد فرشوخ، ص 18.
2) العالم والنص، والناقد إدوارد سعيد، ص 41.
3) ابن الكلمة، صلاح ستيتية، ص 150.
4) شعرية الفضاء، حسن نجمي، ص 172.
5) نزهات في غابة السرد، أمبرتو إيكو، ص 9.

* * *

تشكلات الآخر

في ذهنية السارد

قراءة في رواية «نباح»(*)

عائض بن سعيد القرني

إذا كان المعنى ليس حكرا على الكاتب الروائي ، باعتبار انتهاء عمله بانتهاء النص، ويأتي دور القارئ / المتلقي ، ليولد دلالات ومعان للنص المقروء في غير منأى عن صاحبه، بحيث يكون الارتهان لعبارة بول ريكور «بأن النظرية الروائية تجد ما يعلل وجودها في دور الوسيط الذي تقوم به، بين وجهة النظر التي تصف الحدث وتلك التي تأمر بفعل الحدث».

هناك ثلاثية تفرض نفسها على كل باحث في نظرية النص الروائي، الوصف – الحكاية – الأمر، في كل واحدة من هذه اللحظات الثلاث هناك علاقة خاصة تفرض نفسها بين تكوين الحدث وبناء الذات .وهنا لا بد أن نعرف أن العلاقة بين الهوية والأنا تتداخل بحيث تشكل حالة وسطا بين الهوية الروائية والهوية الشخصية، إذ إن هوية شخص ما، أو أمة تصنعها هذه التماهيات

(*) رواية «نباح» لعبده خال.

مع القيم والمبادئ والمثل والنماذج والأبطال التي يتعرف فيها على نفس هذا الشخص أو هذه الأمة .. فالتماهي مع صور الأبطال يبين بوضوح هذا التعرف على الأنا من خلال الآخر.

ولأن الموقف لا يحتمل إلا أن أقيم علاقة بين مفهوم النص والتفسير النسبي بحيث أسعى إلى تفسير بعض أجزاء النص بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كلياً، متجاوزاً أبنية المتتاليات، وهادفاً الوصول إلى البنية الكبرى للنص. وإن كان في هذا التعاطي مساحة من الارتباك، ذاك أن النص الروائي الذي أمامنا يفتقد إلى التماسك البنيوي الشامل.

ومن هنا ستنطلق هذه الورقة إلى إشارات النص التي تقودنا إلى تلمس الآخر بين أحداثه، وتركز على النص في حد ذاته، متكئة على قراءة تفسيرية تعتمد على الاستنباط للمعنى الخبيء من وجهة نظر ما، استنادا لمقولة تودروف أنه ليست هناك قراءة واحدة لنص واحد.

في غمرة جملة من الهزائم متشابهة المذاق ، هزيمة الحب حيث كانت آمال تبني في طقوس الحب، ورسائل العشق ومغامرات الغرام، بناها مع ليلى، فرسما مع بعضهما مملكة من الأحلام استحالت إلى أوهام وتشظت مع السراب. وهزيمة الحرب التي أشعلها صدام حسين والأمريكان عبر صحراء الجزيرة والخليج العربي حتى استحالت آبار النفط أعمدة من دخان، والناس كتلا من الرعب متوارية خلف أقنعة واقية من الغاز، وكأنهم في حفلات تنكرية، وهزيمة الذات عندما تتكشف النوايا خلف وطأة الخوف والأنانية، فيتضح المستور من أفكار مأزومة محتشدة في قلوب الحاقدين. وهزيمة الوجود، حيث صراع الإنسان مع ظروفه من أجل أن يعيش بوصفه إنسانًا يحلم بالحرية وينشد السلام،

في هذا الجو المضطرب يتشكل العمل السردي الذي بين أيدينا، فيتحول السارد فيه إلى لعبة في الفراغ، يرى كل شيء كائنات انتقالية، تتشكل وفق الأحجام التي تلتهمها، ويغدو الفراغ في منظوره لعبة مغايرة لما اعتدنا عليه، فثمة هاوية سحيقة تدعى الفراغ وهناك تستبدل الحياة أرديتها ، وتشرق من جديد..(16).

يتحدث مع عياش الرجل العدني الباحث هو الآخر عن طريق للسعادة في هذا الفراغ، فيواسيه «نجد أقدارنا أينما ذهبنا فلا تبتئس» (19). ذلك أن عياش وهو يقتعد في دكانه بشارع قابل يفصح عن مكنونات صدره بصورة موغلة في الاستياء حيال البلد

الذي يعتاش فيه، يقول: «بلدكم حظيرة كبيرة، تربى العجول لتذبحها بهذا الملل، لا شيء فيه سوى العمل أو الموت» (16).

تصدمنا هذه العبارة بحمولاتها ودلالاتها المعبأة بالاستياء والاحتجاج في بدء الرواية، بحيث تظهر لنا صورة قاتمة لدى الآخر. وهكذا سنتبين نصوصا كثيرة تحدث بها شخوص الرواية وشكلتها لنا ذهنية السارد عبر مكونات هذا النص السردي، لاشك أنه صور سوداوية انهزامية متأزمة. نظل نتتبع السارد فيها بوصفه يمثل الأنا المتفردة في العمل نتأمل الآخر وفق منظوره وبحسب رؤيته وتشكلاته، فهو الدليل لنا عبر هذه الشبكة من الدوال والمدلولات والجمل السردية بتنوعاتها، تارة ننساق خلف الجمل الوصفية، وأخرى نصغي إلى جمل فلسفية تقتضي منه تعبير المتأمل، وما تكتنزه الذات الذاهلة من ذكريات مؤلمه، ثم ما يلبث أن يحلق بنا تارة ثالثة في جمل شاعرية حالمة تغذيها صور الحب المكلوم وعذاباته، ورغبات النفس الجامحة. وبين هذا وذاك ينثال السرد سارحا بالخيال مع صورة «وفاء» ومواقف العشق المخذول.

لا شك أن السارد لهذا العمل لم يكن في وفاق دائم مع القارئ، لاسيما في ظل الترهل السردي الذي اتصف به العمل، فالنفس ملولة بطبعها، وكل ما يهم القارئ أن يتتبع الحدث في وقت مقتضب، فعلى الرغم من معاناته عندما كان يستمع إلى سائق التاكسي الذي حمله إلى المطار لكثرة هذره، إلا أنه أوقعنا في الوضع ذاته، بيد أني أعترف أن الاحتراف في الصياغة السردية، وبناء الحدث كانت سمات خففت كثيراً من وطأة هذا الترهل.

بعد هذه التوطئة لمناخ الرواية أجدني ملزما أن أتوقف بصورة أكثر مع الآخر خلال هذا العمل السردي، متجاوزاً الوقوف مع المفهوم – أعني (الآخر) – وأنا على حذر، ذلك أن هناك ضبابية حول مدلولاته أربكتني عند محاولة استنطاقها في كثير من الطروحات الفكرية والفلسفية لدى بعض الكتاب، ولكن لا مناص من الارتهان إلى ما تم التوافق عليه في هذا المحور ، بحيث ينصب على «الآخر الذي يعيش بيننا دون تحديد لعرق أو هوية أو ديانة، نتأثر بحضوره بالقدر الذي نؤثر في حضوره» كما ورد في تقديم المحور. وبهذا نكون قد خرجنا من حرج الموقف .

فما مدى وجوده أعني الأخر في رواية نباح وكيف تشكلت صوره لدى السارد.

لقد تناثرت أسماء شخوص الرواية

عبرها من أصقاع وأشتات مختلفة يحيكون حواراتهم ورؤاهم في نسق يكاد يغلب علية التأزم والتشظي، فكلما حاولت أن تتوسم ملامح الشخصية التي أمامك تجدها في وضع سلبي، إما أن تكون ناقمة أو حاقدة أو متعالية. تفوح عباراتهم بحمم بركانية تجاه إنسان هذه البلاد، وتوحي تصرفاتهم غالباً بالتهميش والاحتقار، ولا تجد في كثير مما تسمعه سوى المغالطة، لتقف متسائلاً: لما كل هذا؟.

هل هي لعنة البترول أصابتنا بهكذا شعور؟ ربما.

هل نحن فعلاً لا نجيد سوى البحث عن المتعة؟

هل نحن مغرورون بالجملةً، بحيث جعلنا من حولنا يرسمون لنا هذه الصورة؟

لقد أوقعنا السارد عندما كان يصور شخصياته في دوامة من التفكير بعيداً عن ملامسة الواقع فنحن نشعر بمثل هذه الأفكار والتصورات في حلنا وارتحالنا.

ولطالما سمعنا حتى في الطروحات الفكرية والإعلامية لكثير من الناس مثل هذه الرؤى عن إنسان هذا البلد.

لقد أسهم الكاتب هنا في لفت انتباهنا إلى الأنا المتضخمة التي أبرزت هذا الشعور لدى الآخرين، مهما كانت البواعث والدوافع، وإلا فما الذي يجعل موسى الفيل يقول عندما أكتشف رغبته في الزواج من وفاء: «اعلم لو قدر لي تزويجها بحمار لما ترددت على أن أهبها لأي ......» (120).

بل حتى «وفاء» التي منحته قلبها وقضى معها مراحل الطفولة والصبا تقول قبل رحيلها بأيام: «أنتم شعب مغرور أشبه بشعب اليهود، فهم يرون أن لا أحد يمتلك الحقيقة سواهم، وأنتم كذلك» (138).

إن تحليل مثل هذه الخطابات تجعلنا نقف أمام المرأة متأملين أنفسنا ومدى صدق هذه الدعاوى علينا، فالأمر لم يقف لدى وفاء وأبيها موسى الفيل فحسب، بل لدى مطشر الخالدي العراقي، وعمر السوداني، وفاروق وسلوى المصريين ،ومصطفى المغربي وهم رجال الفكر والإعلام. فعلى مدى ست صفحات يدور جدل سياسي حانق بين الأنا من جهة والآخر يمثله سلوى وفاروق من جهة أخرى ومن دون مقدمات ينعتون البلد وأهله بالرجعية والتخلف، وأننا لا نعرف سوى الإبل والنفط .وليس لنا مكان في مؤتمر الديموقراطية حتى وإن كان يخص البلاد النامية.

تقول سلوى «ولكن هذا المؤتمر للديموقراطيات الناشئة، وأنتم لا توجد لديكم

ديموقراطيات لا ناشئة ولا كهلة.. ثم تخاطب زميلها فاروق: هم لايعرفون إلا الإبل والنفط» فيردف فاروق مبتسما: «وكذلك.... في بلاد الله الواسعة (169).

وعندما لمح الغضب على وجه صاحبنا أردف ببرود «هل غضبت؟ كنا نقرر حالة بلد»!!

وإذا ما احتدم الجدال حول البلدين يبدأ فاروق متهكماً «هؤلاء الصحراويون بدو همج ضد تطور الحياة، وضد كل أشكال الحضارة، يريدون أن يطبقوا تخلفهم على الجميع. نعم هم متخلفون في كل شيء، وآخر ابتكاراتهم دينا بدوياً صحراوياً صدروه للعالم وغيروا دين الله السمح، وأرادوا أن يتحولوا إلى دولة عظمى بتزويد الحرب السوفيتية الأفغانية بعقول متخلفة، كل المشاكل في العالم لكم دخل بها، حتى هؤلاء الخاطفون في اليمن هم نتاج سياستكم في تصدير الدين الصحراوي» (173).

هكذا صورتنا لدى الآخر، لا نعرف من السياسة والفكر سوى ما نعيشه وفق تصورهم، وليت الأمر توقف عند هذا الحد، بل نحن مجردون حتى من الثقافة والإبداع، فمطشر الخالدي يرى أن «السعودية لم تكن في يوم من الأيام بوابة لأي إبداع، هي تخنق مبدعيها، فكيف تصدر صوتا أخر» (261).

والأطم من ذلك أن يتحدث صبي يمني بهذا المنطق عندما يعرض بضاعته المستعملة في السوق على الوفد الإعلامي، ويعرف أن من يبايعه سعودي فيقول: «لم اعرض بضعتي لك، فأنا أعلم أن جيوبكم المتلئة لا تشتري المستعمل» (184).

وأصبحت الكلمة محسوبة عند زلة لسان، أو مزحة يوردها السعودي فعندما أراد أن يستوقف مصطفى المغربي لإكمال السهرة معهم في الملهى الليلي بالفندق عندما أراد الصعود لغرفته، قال أعرف أن المغرب.... فكانت جملة استثارت ملامحه الوقورة فقال مستخدماً الطلقات نفسها «أنتم الخليجيون الباحثون عن المتعة الساقطة، لا تعرفون من المغرب إلا هذا الوجه، بينما الآخرون يعرفون حضارة المغرب. يعرفونها جيداً (153)، ولم تتوقف هذه اللوحة عند هذه الألوان القاتمة التي ترسم وجوهنا، فمازال هناك وجه أخر حيال هذا الإنسان المتعاظم، إذ لديه أزمة في الحوار مع الآخرين، نستقرئ ذلك مما وصف به الشاعر اليمني صابر عبدالودود عندما وفد إلى السعودية، فهو يتوجس من طرح المشكلات السياسية العالقة عند لقائه ببعض المثقفين، وينأى بجانبه عن خوض مثل هذه الحوارات، لاسيما عندما تطرح مشكلة الحدود بين البلدين.

وبــعــد: يــحــق لــنــا الآن الــقــول أن الشخصيات الواردة في النصوص السابقة تعيش في عالم قيم يشوبها الغبش والاهتراء، ذلك أن البنى الاجتماعية تنتج نصوصا تعبر عن التأزمات التي تغذيها صراعات مؤدلجة، وحضورها في النص من خلال تشكل المادة الحكائية والحوارية. يتفاعل معها الكاتب بصورة اشبه ما تكون بالقصدية ليعبئها بما تختزنه ذاكرته وبما تمليه عليه ظروف المرحلة من المكاشفة؛ ليقول: وإن كان هذا نباح إلا أنه يؤذينا...

* * *

فلسفة الانفتاح والتعايش النصي في رواية «سيدي وحدانة»(*)

لمياء باعشن

يطرح محور الجماعة هذا العام على النصوص المختارة سؤالاً محدداً: ما هو موقع الآخر في الرواية المحلية؟ لكن هذا السؤال مزدوج بطبيعته ويحتمل إجابتين، أولهما تتقصى البيئة المحلية الواقعية كما ترصدها وتوثقها الرواية، والأخرى تتتبع ملامح المكان الروائي الافتراضي الذي يفتعله النص لإسكان شخوصه وأحداثه. تبين الإجابة الأولى أن واقع (سيدي وحدانة) مرتبط بمكان فريد يوحد بين ساكنيه بقرابة خفية تردّها رجاء عالم إلى أول التكوين: فمكة المكرمة هي «المقام الذي سبق فيه بيت الألوهية بيت البشر.. 192»، وما الحقبة الزمنية التي تختارها رجاء لسرد أحداثها إلا حلقة من سلسلة طويلة من حقب التاريخ المكي بدايتها حوآدمية. وتماشياً مع واقعه المغاير فقد تفرد هذا الفضاء المكاني بنوع من الخصوصية جعلت أفئدة

(*) رواية «سيدي وحدانة» لرجاء عالم.

الناس تهوي إليه وحتّمت عليه تكويناً ديموغرافياً انصهر فيه أخلاط من الشعوب جاؤا إليه «راغبين في المجاورة وتنسلُ من مياههم نسلاً من جنس قُزح حاوٍ لكل توقيعات النور واللون، نسل في تجدد أبدي... 193.

تجلس جَمّو في الروشن وترقب من خلف قلاليبه «أرضيات البشر وفسيفسائها المتبدلة سود وصفر وحمر وسمر وبيض.. 213»، وتظهر هذه الألوان في ثنايا النص بشكل متوازن يؤكد فكرة تكوّن الكل المكي من أجزاء كثيرة غير مكية: فجارتنا السندية وجارتنا الجاوية تسكنان قريباً من أيْ تن بنت الأتراك وقحطان البدوي وأمه رابحة، وفي حين يحمل الصبيان اليمنيون صواني البسبوسة على رؤوسهم .. 131»، فإن السقّاية يرقصون على ألحان أهازيج الوَحْشة التي يغنيها الحُجُز والسودان في غربتهم عن مساقط رؤوسهم طلباً لمجاورة البيت الحرام... 188». وحين تجمّل صفية المقيّنة عرائس مكة، تعزف الجارية مليحة على عودها 32 وتغني الأرملة الربيعانية.

توضح هذه السيرة المكانية أن أجناساً بشرية مختلفة قد تضافرت في تكوين البيئة المجتمعية والثقافية والاقتصادية لمكة المكرمة وأن هؤلاء المجاورين قد امتزجوا بقدر عال من المرونة والتعايش المتسامح ذلك أن الرابط الوثيق بينهم أنهم جميعاً قد «عرفوا عشقاً للبيت لم يترك لهم من درب ولا سبيل إلا إليه.. يتآخون والحجر الأسود ثم يغرقون في شربة حية من الدلاء.. من فوهة البئر المقدسة... بعد ذاك الطقس كانت القلوب تتجنح وتخلي الهموم وراءها وتطير.. 195». تقوم المعيشة التبادلية على التصالح مع الآخر وتقدير الاختلاف وتقبل معطيات الثقافات الواردة، بل وتبنّيها دون نبذ أو إقصاء أو تحقير، لذا فإن (سيدي وحدانة) تسجل ببراعة انخراط كل الفئات المجتمعية في ممارسة عادات موحدة في احتفالات الخطوبة والزواج حيث معاشر العروس وتراتيب الزفة، وفي طقوس تحضير وغسل الموتى ومسيرة الجنائز وأيام العزاء حيث معاشر الخشب المحملة بأطباق الأرز بالحمص وحلوى الششني بهيلها ..، وفي مناسبات اجتماعية أخرى كمهرجان القيس والأصرافة والزار والخروج إلى البساتين والتخييم عند مقابر الصالحين، كما كان المكيون من كل الأجناس «يتهيأون للركب الطالع للمدينة بزينة عظيمة، يحنّون الحمير.. في طرز بديعة، ويتزينون للطلعة بالحُداة والمزهدين والدفوف... 187».

ويبدو أن المجتمع المكي المصور في

هذه الرواية هو مجتمع يعترف بالتمايز المادي والتدرج الطبقي، لكن هذا التفاضل لم يكن عنصرياً، أي لا يمارسه جنس بشري على آخر، وهاهو مياجان يواجه رفضاً من عائلة البيكوالي حين أراد الزواج من جمو رغم أنهما من أصل واحد لتقترن جمو بمأمون النيابي من القشغر. التناسب الطبقي يشكل تكافؤاً مطلوباً حتى بين أفراد الجنس الواحد، وهذا ما فسرت به ياقوت خان استحالة ارتباط جمو بمياجان: «لكنك صغير على القيد والربط والانتساب، حتى أنك لم تخلع غبار السفر بعد، ولاتزال تفصلك عن نسل البيكوالي سلالم بطول جبل ثور.. البيكوالي لن يعرف إلا أولاد البيوتات الكبيرة، وأنت صبي قدره التنقل في الحرف.. لا أحد يعلق ابنته في هواء.. 103». ورغم ذلك فإن «القرانات المكية لا تحكمها الطبقية بقدر ما يوجهها استفتاء النجوم والأسماء وعزائم أحرفها وميولها 20».

ومن الواضح أن المجتمع المكي قد استرقّ الأفارقة وتاجر في الحبوش على دكة العبيد 36 وسخّرهم لأعمال خدمية مختلفة كالسقاية والعناية بالورود والحمير وتحريك مرواح سعف النخيل فوق رؤوس المكيات 30، بل إن النص يشي بشيئ من النفور من لونهم الداكن فيذكر أن فاطمة الموصلية كانت تخشى أن تكون عروسة ابنها سوداء، وراحت تسأل الداية ستي فهيمة عن لونها ثم تقول: "ولد البطن يا ستي فهيمة عدو وكم دعوت لولد بطني فلا يُغرّب في نزواته ويجيئنا بنسل السواد 23». لكن فاطمة الموصلية كانت امرأة صارمة، فهي حين تعامل جارياتها العشرين بقسوة وتضربهن «بحطبة متقدة تُشذّب هذه وتسبك تلك، حتى انتظم حولها الجواري بلا هون ولا تمعُج»، كانت أيضاً تقوّم من ابنتها «رضا بقدر ما تصهر من تُرنجة الخلاسية 38». كذلك فإن المجتمع المكي كان محتوياً للثقافة الأفريقية فاستمتع بغناء الأفارقة وتمايل مع ألحانهم واكتسب من تراثهم الحكائي الشيء الكثير، أي أنه لم يكن رافضاً ولا متعالياً على أشكال التراث الأسود وإنما كان يتماشى مع التقسيم الطبقي السائد في حقبة زمنية ارتضت تجارة الرقيق وتقبلت تسخيره دون تمحيص فكري عميق ينم عن تحزب جماعي انتقائي يستثني بشكل عنصري فئة بعينها.

كما أن الاندماج البشري في المجتمع المكي كان يتم على مراحل زمنية مختلفة تجعل الوافد الجديد غريباً في نظر الأقدم منه، ورغم أن نساء مكة اللواتي كن يراقبن أحوال مياجان من خلف الرواشن قلن عن الخزريين: «لهؤلاء الأغراب أحوال غريبة وإن

فتيانهم واقعون في عشق جنيات بحورهم البعيدة، وهذا الصبي بالوجه القمري بلا شك مسكون بواحدة من أساطين الطرز وتتمثل له في الكوفيات كل ظهيرة.. 56»، إلا أن هؤلاء النسوة كن أنفسهن من المجاورين. وتتضح هذه النظرة للآخر الغريب في تعليق المكيات على هنا بنت البيكوالي حين ظفرت بمحمد الطيب ووصفها «بالدخيلة التي خطفت المكي من نسل المغربي 27»، فهو مكي إذاً بالتقادم. لكن سلم التفاوت الطبقي لم يؤثر على التماسك المجتمعي، والنظرة المتعالية على الآخر لم تتطور إلى موقف حدّي منه ولا جهل به أو إعراض عن التعامل معه.

يفي هذا المكان المكي بجميع مشارطات العيش المشترك فتمتزج فيه التقاليد والحضارات بتوافق عجيب، بل هو توافق عجيب إلى درجة أنه يحتم علينا أن نعود لنتوقف عند السؤال المحدد الذي تطرحه الجماعة على (سيدي وحدانة) بخصوص موقع الآخر فيه. هذا النص المحلي يمثل واقع المكان بكفاءة عالية تجعلنا نستدرك: ألا يرصد هذا النص واقعاً اجتماعياً ينفي منطقية السؤال؟ مادام العالم الواقعي الذي تحيل إليه الرواية عالماً فسيفسائياً تكوينه الكلي لا ينفصل عن جزئياته، فكيف نستطيع أن نحدد ملامح الآخر في مجاميع الآخرين؟

مكة المكرمة بقعة آخروية ينقض تكوينها الديموغرافي معنى المحلية من أصلها فأهلها أجمعون قادمون إليها من مناطق بعيدة ومقياس انتمائهم للمكان لا يحدده سوى موعد خلعهم لتراب السفر، فهم " نسل في تجدد أبدي... 193».

ومما يساهم في تعزيز انتفاء صفة المحلية عن المشهد المكي المرصود في (سيدي وحدانة) ذلك الإحساس الكامن في دواخل المجاورين الذين تغربوا من ديارهم لمجاورة الحرم المكي 18

بانتماء أصلي للأرض الأم التي يحملون ملامحها، وتسمي رجاء عالم هذا الإحساس بـ «ختم التهجير الذي يحمله تحت الجلد كل مهاجر للبيت الحرام.. 103». صورة الوطن تقبع في ذاكرة المجاورين الذين يحنون للغاتهم الحبيسة ويطلقون ألسنتهم بها كلما حانت لهم الفرصة، فها هو البائع الهندي يصيح تحت الروشن: «(كتيلوا يأُوبّي) منادياً على صينية الجزر اليماني 179»، وها هي جمو تتبادل مع الحاجة التركية رطانة الخزر .. 196 ويتضح لنا تدريجياً أن الاندماج المجتمعي واستيطان الأرض المكية وامتلاك عقاراتها 25 لا يعني بأي حال من الأحوال نسيان الأوطان والتنكر لها، فالخزر في الرواية لا ينسلخون من

جلودهم ومازالوا يتحلقون حول أكلة الخزر الأثيرة (المحار الخزري بأهلة الجزر وأقمار السفرجل) 93 حتى وإن استطعموا الحلاوة اللدو والفوفك بنجاوة.

في (سيدي وحدانة) يصبح الحنين إلى مساقط الرؤوس حقيقة مجسدة في حرص كل جنس على الإبقاء على جذوره الذاتية وثيقة وإن بقت مواربة، فالمهاجرون إلى مكة يحاربون غربتهم بتحويل خبراتهم ومعارفهم من حيز الممارسة الانفرادية إلى حيز التبادل الجماعي، عندها يصبح الإقبال على عطاءات الآخر هو ضمان الإبقاء على الموروثات الخاصة، وبنات الخزر مثلاً يجيدون الحياكة بالقصب فكانت الجبب والثياب والصمايد المكية وكوافي الحجاج والسادة تجيء إلى بيت البيكوالي عارية «وتخرج مكسية بتعريقات القصب والحرير الأبيض والكتل الشامية 50». العادات الخبروية القادمة مع المجاورين تبقى راسخة وعميقة الجذور، لكنها تصبح معنى مشتركاً لمسار الحياة، فتماثل الخبرات ليس تعبيراً عن واقع فردي وشخصي محض، وتداولها يتيح لكل فئة إعادة اكتشاف أصولها في الحكمة المتوارثة للآخر نتاج التقاء الوعيين. في التنظيم الاجتماعي المكي لا ينفصل الفرد عن ذاته تحت تأثير قوى الانصهار بل يبقى عليها بقبول النقيض واحتوائه في تكامل بديع. لذلك فإن الرواية تؤكد أن الآخرية وليس المطابقة هي الصفة المهيمنة على فضائها المكاني.

(سيدي وحدانة) إذاً نص غير مهيأ للإجابة على سؤال هذا الحوار عن مكان الآخر في هذه الرواية المحلية التي تقدم تمثيلات صادقة عن واقعية المجتمع المكي في زمن معين كان فيه كل مكي هو في صميمه آخر. ويدفع بنا هذا الاستنتاج إلى مواجهة الإجابة الثانية التي ستنتج عن تتبع ملامح المكان الروائي الافتراضي الذي يفتعله النص لإسكان شخوصه وأحداثه. في فتحنا لهذا الفضاء النصي سنتجاوز انصياع الرواية للأحادية الدلالية وانغلاقها على مغزى سطحي يفرزه المنظور الاجتماعي بالتحديد وسنبتعد بها عن مسار الاندماغ في العالم الواقعي لطرح فرضية أن النص يتعامل بجدية مع مفهوم الآخر على مستوى البنية الميتافيزيقية للعلاقات الاجتماعية المكية والتي تبدو جلية في النص بوصفها المحرك الأساسي لها. والحقيقة أن رجاء عالم لا تشغلها تلك الحدود التي تفصل بين الناس كأجناس وأن الآخر البشري لا وجود حقيقي له في روايتها، فما يشغلها هو ليس من أي صقاع الأرض ينحدر الناس بقدر ما تشغلها

إمكانية انحدارهم إلى بقاع تسحبهم بعيداً عن تلك الأرض.

في حين يندمج المكيون في نمط حياة منسجم على أرضية واقعية مشتركة، يبدو قاعها الاجتماعي مغلولاً إلى عالم الخرافة في فضاء جغرافيّ له وجوده السحريّ، وبذلك تترك رجاء عالم نصها متأرجحاً بين قطبية الألفة والغرابة وتضعنا أمام تصورين مختلفين لتقدير معاني النص: عالم الوقائع اليومية الفعلي والقائم على نظام راسخ ومستقر، وعالم خيالي بديل مدرج ضمن منطقية تمثيل الواقع ومتقاطع معه، فالكاتبة تسبك ملامح الخيال بصيغة سرد رمزية وحسية في الوقت نفسه وتقابل الخطابين لتضفي صفة العقلانية على اللاعقلانية. هذه الموازنة بين عالمين ثابتين تلغي القطيعة بينهما وتجعل ما هو واقعي يبدو لصيقاً بما هو أسطوريّ وبالتالي تتراخى وطأة الوهمية التي تعتري الفعل الخيالي ويتأسطر المعاش المألوف دون تغليب أو تحيز. فالساردة «لا تتردد أن تصيغ الخفاء في طينة الشهادة... 212».

لكن تجربة رجاء عالم الروائية تجعل عملية ولولجنا إلى فضائها النصي على درجة عالية من الصعوبة والتعسر حتى أن استغلاق النص قد يشكل عائقاً أمام التواصل مع معطياته المركبة والمعقدة ويؤثر على مقروئيته. كذلك فإن القاري تأخذه الدهشة لما يصادف في أسلوب الكاتبة من فتنة لغوية تعيق تقدمه نحو معاني النص فلغتها لا تسكن إلى المباشرة بل تركن إلى المراوغة كطاقة توليدية لعباراتها الشيقة. إن التحجيب اللغوي هو واحد من تقنيات عدة تستخدمها رجاء عالم في تفرد أسلوبي يشتمل على مظاهر إقصاء القارئ ونبذه.

يفاجئ القارئ منذ البداية أنه أمام نص محجّب، فالحُجب المرسومة بعناية على شكل مثلثات ودوائر تطالعنا من أول صفحة، وإن لم تستوقفنا الأشكال الهندسية الغريبة فإن النص يتوقف مرات ليصف الحجب من الخارج، ففي «السحّارة القديمة المطهّمة بالفضة الخاصة بجمو» تفتح لنا الساردة بقجة، ومن جوفها القديم «طلعت لي أحجبة مسيّـرة بسيور جلد الإبل .. لم أجرؤ أن أنقض أرواحها وتمائمها.. فتركتها كامنة بسرها 7». وأحياناً تجرؤ الساردة على فتح الحجب لتصف ما بالداخل: «فتقتُ التخييطة عن فص القطيفة فبرزت لي أوراق قائمة تعرج فيها أحبار زرقاء وسوداء منقطة بالفضة. وعلى النواة من قلب الأوراق استرعتني إشارات شفافة مبهمة تنغلق على

نقر تنغلق عليها تربيعة منضدة 172». تلك كانت الأحجبة التي تطلبها نارة من بيوت السادة المعروفة بالتلاوة وتعلقها على جسد جمو.. «حتى صار» نحرها مرقطاً بالأحجبة، جمو ترفع أذرعاً بدأت تتكاثر عليها معاضد الرقي المسبوكة في أفلاك تحت أفلاك من سيور جلد الإبل.. 114». شبّت جمو والأحجبة لا تفارقها.. 116 وظلت ترافقها حتى ذابت وتلاشت في جلدها.. 109».

إضافة إلى ارتداء الحجب المكتوبة، كان الحجب بمعنى العزل عن أعين الناظرين علاجاً لكل داء في ذلك الزمن وكانت هنا تخاف على أطفالها فتلجأ للحجابة، فتحجبنا عن الخارج.. فلا تسمح بالدخول علينا إلا لعينها .. 36. تقول خرزة اليسر: «كانت صفرة الكهرمان قد سكنت جسدي فأمر جدي بحجبي للتداوي في المبيت.. 136». وكما كان الحجب علاجاً لخيرية بنت الشيخ حين خرجت سافرة للطريق 108»، فإن الكنة زوجة ولد دبلولة «حجبوها حجابة المصروع، حتى أتمت العدة 184».

وتنتظم أشكال الحجب بمعنى الإخفاء والتستر داخل منظومة ثقافية متكاملة، فالعروس المكية تدخل في «حجاب الحناء وحجاب النشاء وحجب الخفر السبعة فلا يُسرت ملاحتها لحسد عابر أو فضول كمين». في البيوت المحجبة بخشب الساج 107 رحن المكيات المحتجبات عن الذكور وجئن في زفاف هنا على المغربي «وقد كسرن الأحجبة والتي لا يبيح كسرها إلا وقوف الذكر في ريكته 28»، ويوم ولادة جمان.. كانت هنا النفساء محجوبة في ناموسيتها بالوليدة.. وبعد تمام سابعها استبدلوا ناموسية الحجب بناموسية الفرح 167».

ويمارس النص أنواعاً أخرى من الحجب بمعنى المنع والحماية، فيقابل هذه الحجابة المادية التي يتدرع بها المكيون ضد الداخل والخارج 170 بكثير من الحجب الاستعاري. يأتي استخدام مفردة الحجاب في وصف حالات متنوعة من التستر والمواراة، فهاهي جمان تتوارى في علاقة زوجية تفرض قوانينها.. التي تحجبها عمن تحجب وتفتحها لمن تفتح 10-11. أما داج الليل الذي كان يعاني من النزف لأنفه معكر خارجي، فقد دأبت أمه هنا على حجبه عن الجرح والتعب فنهض رهيفاً 45، وعندما هم الشيخ بيكوالي بتزويج جمو تصف رجاء فعله بضم دمبوشي لحجابة النيابي 109.

ترهق القارئ مغالق هذا النص الذي يتميز بالتستر والتخفي وتحوله إلى غريب غير مرغوب به في فضاءاته المسيّجة والمحروسة ضد الاقتحام المتطفل. تكمن وراء

هذا التستر سلسلة لانهائية من الروابط البنائية، فعناصر النص متعالقة بشكل لا يسمح بالتسرب أو القفز على الحواجز، كما تتواشج أحداث النص بإحالة بعضها إلى بعض في نظام زمني يتقدم ويتأخر حسب الضرورة السردية. كل هذه التقنيات تساهم في تغريب القارئ وتحيطه بالأسرار في عالم مغلق غني بالدلالات المضمرة والمعاني الخفية. ومما يزيد في غربته جنوح النص إلى تفعيل البعد العجائبي، ومنذ لحظات السرد الأولى يتبين أن بالنص ولع إلى مقاربة الغرائبي كمكوّن أساسي من مكوّنات الروي. في عوالم مفارِقة للمألوف تختلط الخرافات والحكي الشعبي بالسحر والاحلام، ثم يستحوذ على النص مخزوناً ثقافياً أسطورياً ربما يمتد إلى مراحل مغرقة في القدم تتعالق مع المثولوجي الإنساني البدئي.

تضرب رجاء عالم حول نصها سياجاً شائكاً من الغرابة يقاوم ولوج القارئ إلى فضاء حصري غير قابل للمشاركة، فهي تعزله عن دائرة التخاطب بتراسل ساردتها مع شخصية خيالية يتم استدعاؤها من زمن كان. تهمش الساردة وجود القارئ بالتخاطب مع حسن البصري وتنكفئ على ذات الأوراق التي ستجد طريقها إليه مع أول رواحل البريد... 210». وقد يجد رواة آخرون طريقهم إلى المنصة السردية، مثلما جاءت إليها خرزة اليسر فراحت الساردة تحذر البصري من انقسام السرد قائلة: احذر يا بصري: النص لم يعد بيني وبينك، وإنما بينك وبينها 89، لكن ذلك الرجل الشهرزادي يبقى مستحوذاً على فعل التلقي وحده.

وقد تشوش مناخات الليالي القديمة استيعاب القارئ لأحداث النص القائمة في زمن سابق لزمن القراءة، فأحداث الرواية جرت في أماكن زائلة وفي سياقات مختلفة جذرياً عن مجتمعنا المدني الحديث. وعليه فإن المعالم المكانية وعناصر البيئة الروائية في سيدي وحدانة تنفي القارئ خارج نطاق المألوفية. في الشبيكة والمعلاة والنوارنية وطلعة الشامية تقوم بيوت طرازها حجازي مقسمة إلى مجالس ومبيتات ومخلوانات وخوارج، كرويتها ورواشنها مفروشة بالدمسق وصناديق السيسم وسحّارات بها بقش مطرزة، ويسكنها رجال يرتدون الجبب والعمائم المشغولة بالكنتيل ونساء يلبسون الجامات ومن تحتها السراويل الحلبي والثياب البرنسيس والسداري بالأزارير الذهب وعلى رؤوسهن المحارم والمداور والشنابر متزينات بالمويات الألماس والبخانق اللولو. كل الأماكن والملابس والأطعمة والأنشطة تخرج إلينا بمفردات تحتاج إلى

شروحات مطولة.

هل هذا القارئ إذاً هو الآخر في النص، غريب مهمش منبوذ ومقصى؟

إن التحدي الذي تواجهه هذه الورقة هو إيجاد أرضية وفاق بين النص وقارئه تتلاشى عندها كل غرابة وعتمة، ولو أننا نقلنا بصورة جذرية الحضور الظلي لبدائل الواقع إلى مركز النص بوصفها ركائزه الكامنة لأمكننا تحريره من قيود الواقعية ومساحات دلالاتها الضيقة. من خلال قراءة بديلة معاكسة تقوض ما يصرح به النص على سطحه الظاهر يمكننا مباشرة عملية تواصلية حوارية مع النص تكشف الملتبس والغامض والمغترب وتجعله مألوفا لدينا، فنحن لا نؤول – فيما يرى غادامير – إلا حينما يتعذر علينا فهم دلالة النص فهما مباشرا. هذا مدخل عنيف عبر مغالق النص يستند إلى مبدأ هيدجر القائل باقتحام النص لتجاوز ظاهره وفتحه بعنوة لإخراجه من غربته، كما يتضمن هذا النوع من التأويل جلب عامل خارجي يعزز به معنى النص، لذا فإن هذه الورقة تروم تكسير الحس الاغترابي لسيدي وحدانة بجلب نسق تأويلي هرمنيوطيقي فينومينولوجي كآلية توسطية دينامية تخلص المعنى المغمور داخل الحمولة التاريخية الاجتماعية التي يزرح تحت ثقلها.

وقد عرَّف شلايرماخر الهرمنيوطيقا بأنها فن تجنب سوء الفهم والتغريب، ومن هذه النقطة سنتحرك باتجاه توليد فهم تراتبي لكلية النص كقطعة فسيفساء قائم على إدراك أجزائه المكونة وذلك عبر اختراق النص بدلاً عن المنهج الاجتماعي الذي يحد من إمكاناته التأويلية ويزيده غرابة باستناده على مبدأ أن «المرئي يأبي إلا التشبث بالمرئي! 114».

في اندماج الفنيومولجية بالهرمنيوطيقية نجد طريقاً لكشف النقاب عن وجود الموجودات وتحويل الحقيقة المحسوسة إلى حدث عياني ملموس، وهو طريق تسلكه رجاء عالم لتظهر أن مكة، هذه البقعة الطاهرة تتنازعها قوى من نوع آخر تتخطى الحدود الفاصلة بين الأكوان لتنعم بالمجاورة، فتقول: «في مكة كنا نعيش جنباً إلى جنب مع الملائكة، حيث تصر أمي على تجنيبنا غسل أية ثياب في يوم الجمعة حتى لا تتنجس الملائكة وتزل بمياه الغسل وقت هبوطها للصلاة. في مثل هذه المجاورة كيف يمكن لأحدنا أن يخرج ليعُاقر الخطيئة؟ 210»، ثم تسمعنا على لسان جمو أن «الملائكة تتمثل في المكان بلمحة بصر، لكأنها تطلع من رؤوسنا ، لكأن لها مساكن فينا ما أن نفتح حتى تنبثق أجنحة الملائكة خارجة 82». لكن القوى الخفية لم تكن كلها نورانية، بل جاء

بعضها من عوالم أخرى «تعرف كيف تتآلف مع العتم، كائنات تمشي من هنا للزمن المخفي». تظهر هذه الكائنات لجمو في البستان يوم زفاف هنا حين تشعر بعينيها تخترقان الظلام، وترى كيف أن «كل أشجار ذلك المكان الآخر اقتربت وفتحت جلودها وسمحت لها بالنفاذ للحيوان الجاري داخلها»، وحين أطبقت جفنيها على ذلك العتم «انغلقت الكائنات وعادت تستر أرواحها.. 33». ثم صارت جمو ترصد دخول كائنات غير مرئية للمجالس، تعرف وجودها من غمزة لنور الفانوس، أو طرفة خافتة بين خشب السحّارات القديمة 82.

من الواضح أن خارطة (سيدي وحدانة) تشير إلى أن فوق عالم البشر الترابي آخر فوقي، وتحته آخر سفلي، وكائنات هذين العالمين تعبر الفجوة بين خفاء الوجود وتجليه. ويبدو العالم الأرضي رهين اجتياحات متلاحقة مع «إفلات أهل السوافل من كل عقال.. 167». يتعرّض على إثرها نسل آدم للتبدل ويخضع للحلول والمساس، فـ «أهل الظلمات يطلبون وطناً 168». في الأجساد البشرية الرهيفة،.... والعين الكشافة تعرف أن المحاصرين يشنون غارة للاختراق 36. يعبر أهل الخفاء الحدود ما بين الحجب والانكشاف ويأوون إلى الأرض وكأنهم أهلها، «يرحلون كل غروب، يطلعون بسرادقاتهم وخيلهم وزمرهم لمرايا البشر، مدة الليل ثم ينقضون قبابهم مع خيط الفجر الأول، ويعودون لممالكهم الغارق، دون أن يسمحوا في تاريخهم للعيون الكشافة بترصدهم في مضارب الفضة.. 190». في حضور هذا الصنف من الكائنات وفي مساسها مع البشر يتحقق وجودها الأرضي، لكنها تبقى في حالة البزوغ والتواري منغرسة على الحدود ما بين الحجب والانكشاف. ومن موقعها التوسطي تتحرك فيتختل بتحركها توازن العالم الترابي ويصبح حضور بعض البشر غياباً ملحوظاً.

تلقي بنا القراءة الفينومنولوجية الهرمنيوطيقية داخل كيان معرفي مختلف، وكذلك تفعل رجاء عالم حين تبدأ في وسط الأشياء فتستعرض أمامنا في بدايات النص مشهد الصبي ابن شيخ الحمارين الذي ينطلق عارياً في الطريق ويقتلع بأسنانه مطارق الأبواب النحاسية وينصبها على رأسه فتعلو كالتيجان متماسكة دون مغناطيس. بعد أن تلبست روح السيول المكية الصبي النحيل ازدادت غربته وصارت تعاوده نوبات ذهول يقطع خلالها المسيال يدور حول نفسه ويردد يا حي يا حي حتى يسقط مغشياً عليه بين أقدام الحمارة

السوداء.. 67. هذا الجنون وما يصاحبه من هياج يدفع بالصبي إلى حيز هامشي يلتقي فيه بصالح ابن عبد الحي من زوجته الأولى الذي كان «طوّافاً لا يستقر به مكان ولا دار ولا هيئة من هيئات أولاد السادة..»، وحين يعود إلى أهله تكون هيئته «قد أمعنت هيئته في التوحش: فتنفلت الضفائر على كتفيه ويتعرّش الريحان في صدغيه وتطير راحتا قدميه بنقوش حناء». ويفسر النص حالته بأنه" كان مسكوناً.. مخطوفاً للمجهول.. فقد سبته مزاهر بنات الغول 136». أما عيشة بصلة، تلك المرأة التي «شاخت في قالب من الجنون..» فكانت تخرج إلى الطريق حاسرة الرأس مسفرة عن شعرها الأحمر... 181، وقد غاب وعيها عن الطريق الذي تكنسه بذيل عباءتها. ثم يصدح صوت الأرملة الربيعانية التي أفقدها موت أولادها واحداً وراء الآخر صوابها 165 فراح هزيجها يعلو بنداء حدري.. «فمن قائل إن حدري هو ولدها البكر، ومن قائل إن حدري هو القرين من عوالم الخفاء الذي يتلبسها وقد صكّها أول طلعتها بغيرته فنصب حولها من نيرانه وما ذهب برجالها دفعة واحدة، وجعلها تغرمُ بلبس ثياب الرجال... وتلبس خاتماً رجالياً بفص عقيق يماني.. وكان حدري يظهر لكل شريفة من الخبيرات في نصبة الزار.. ويتجسّد لهن في الحناء 166 ويزيد في غربة المرأة/ الرجل وفي غرابتها.

كل هجمة من هجمات أهل الخفاء تترك الضحية في معاناة مع بوادر العزلة والكآبة حتى تستسلم لحصارهم الشرس 135، والوحدة هجمة من هجمات أهل الخفاء، 135. كانت جمو تتشرنق في انزوائها وخصوصيتها وتدخل «في حالة كمون، دخلت شرنقتها لكي تحمي جسدها من الانحلال والتبدد.. مسحورة.. مسكونة..202»، كما أنها بعد كل اختراق لروحها كانت " تقع صريعة المرض لأشهر، لكأن نهرها وقد اعتاد الانفلات يناضل ليخلع المحدود بلا عودة، يناضل لكي يدخل في الجسد الأصل، في الجسد القادر على التمثل في كل شئ ابتداء من الحجر وانتهاء بالنور والنار.. 85 في اتحاده مع جمو دفع بها سيدي وحدانة إلى الغوص في الأزمنة المخيفة وفي الأجساد المطلقة.. 84، حتى سنّت سنة الأقفال والتخفي 134، وصارت ترقب (الحياة) ولا تنغمس في ذاك الجريان .. 80.

في هذا الفضاء المابيني يتقوقع الأفراد المصابين بالوحدة الوحيدة 190 معزولين في دوائر مغلقة وقد تشتت وجودهم

بين هنا وهناك، فهل هؤلاء الوحدانيون هم الآخر المنشود في رواية (سيدي وحدانة)؟

يقف العالم الترابي حيادياً بين عوالم فوق ظاهراتية مخبأة وكامنة، وهذا الحيز المابيني هو الموقع الحقيقي للفينومنولوجيا واعتقادها بأن غياب ظاهراتية الظاهرة لا يعنى عدمها، وهو اعتقاد راديكالي يفتح مجال التوسط الهرمنيوطيقي بين الفضاءات، توسط يضيء المتحجّب الذي يعرّفه هيدجر باسم الدازاين، وهو تعبير ألماني يعني حرفياً الوجود هناك حين لا يكون هنا، أي كائن في مكان آخر غير مرئي مجهز بانبجاسة تمكنه من الإبانة عن إمكانية وجوده في أي كينونة يختارها. وفي قلب الهرمنيوطيقية يكمن الرسول هرمس كما توضح الأساطير الإغريقية، فالكلمات الإغريقية للتأويل والتأويلية hermeneuein_ --hermeneia يمكن تتبع أصولها في اسم هرمس الرسول حامل كلمة الإله زيوس إلى البشر. موقع هرمس كرسول هو موقع توسطي، وهو مؤول يأتي برسالة الإله إلى المخلوقين . وكما يتوسط هرمس اللغة أداة توصيل للمعنى، فإن اللغة نفسها تتوسط لتكون جسراً يدخل الأشياء إلى الوجود، ففي الكلمات، كما يقول هيدجر، تنوجد الأشياء وتكون لأول مرة.

ويذكرنا المنعرج الهرمنيوطيقي للفينومينولوجيا بأن عملية حصر المعاني لا يتم إلا في أفق لغة ممكنة، فتسمية الأشياء هي استجابة من جانب الإنسان لوجود الموجودات والأسماء هي التي تحضر الأشياء وتمدها بالوجود الثابت. وتتفق رجاء عالم على مبدأ الحلول الشيئي في المنطوقات وتلازم الاسم والمسمى، فالاسم من لب الذات.. 83 وهو مفتاح السر من الحي 21». ولأن للأسماء وأحرفها عزائم وميول 20، فإن تفعيل لعبة الأسماء في النص ترفده فكرة تحجيب الأصل بالزائف، فاسم هنا توارى في هناني، واسم مياجان ظل حبيساً وراء درع قردش حتى أفرج عن اسمه الأصلي بالبيت الحرام 56، وعندما تنظر جمو في عين نارة التي لم يعرف اسمها الحقيقي قط 13» وتفاجئها قائلة: نارة.. هذا ليس اسمك.. فتجيب نارة: اسمي الأول ضاع في السفر. 38 الذات تتمثل من خلال الأحرف وتتلبسها حتى تتطابق الكلمات والمعارف، لذا فإننا كما تقول الساردة «نمنح من يدخل صحننا اسماً قبل أن نطيق منازلته، نبدأ بحبسه في الاسم ونحرص على لجمه بكل حرف وتعريف، ثم ومطمئنين للأسير نأخذ نعلفه حتى نذبحه في أوان». الاسم قالب يصب داخله المعنى فيصبح له سجناً، لذا فمن الصعب «أن

تحبس حياً بلا حبال الاسم وسلطانه الكمين؟ بل إن خلاصتنا ومُحّنا الاسماء ، حين ما في الجنة إلا 35». الأسماء، أي الذوات بصفات غير مسبوقة، كما يؤكد حادي الأرواح 36». اللغة عند رجاء نوع من التجسيد والحلول تمارس فيه قدرتها الإحيائية على الكشف وتخطي الأزمنة وأمكنتها. يسأل وحدانة جمّو: قل لي يا حي، مم تخلّق القول؟

تقول: من حيوان الكلمة سيدي..

ويرد: فتِّش يا حي عن الكلمة المفتاح: سر الإرادة والقول 80.

يتحول الخطاب الروائي في فضائه الماورائي إلى فلسفة الأبعاد الكونية التي تتسع ضمن منطقية الواقعي ويمارس الخطاب عملية الاستنطاق العقلي لمعضلة فهم العالم بأسره من خلال الانخراط في جدلية الخفاء والتجلي التي تتسق مع ثنائية القناع والظل أو الانيما والانيموس عند يونغ. وفي هذه المعابر بين العوالم المحجوبة وعوالم الشهادة 200 يحضر سيدي وحدانة حضوراً قائماً على التوتر الناشئ عن التعارض بين ظهوره وانكشافه من جهة، واستتاره واختفائه من جهة أخرى. ومن المنظور الهرمنيوطيقي الفينومنولوجي يتبدى وحدانة كظاهرة تتجلى للوجود بمظاهر شتى فـ«سيدي يلبس كل الوجوه.. 16»، فهو تارة موجود في مروة السويني اليمنية 37، وتارة في هانم قطة الشيخ 40، وإن غلب تقمصه شكل الدراويش. واختيار رجاء لهذا التقمص ينتظم مع المنحى الفلسفي لروايتها، فالدراويش متصلون بالصوفية وهم أهل الحكمة والتنوير ويعرفون بالفقر والعوز لعدم اهتمامهم بجمع الثروات والبذخ الدنيوي، وعلى ذلك يظهر سيدي وحدانة أول ما يظهر كمسكين يطلب ماء كادي على باب البيكوالي.. 7». لكنه في حقيقة الأمر كائن من صنف آخر، فمثل هذا الدرويش كما تقول خرز اليسر: «لا يمكن أن يكون إلا جسداً، يخترق شوارع مكة لا يأكل ولا يشرب لكن جسده يحتد بمس البشر والحجر، الحي والميت، منحوت هذا الجسد من الطاقة الدائرة بهذه المدينة، ومثل هذه الحيوية الخارقة مخلوقة للمسّ.. 52». وحدانة وغيره من كائنات الماوراء قادرة على التجسد وتتبدل هيئاتها

في كل صورة ممكنة ومستحيلة، فالمجاهل مسكونة بجند على هيئة الحيات والزواحف العظيمة وخفافيش الليل الحالك 20 وأنثى ضبع أسدية 168.

تقول الأساطير أن هرمس أيضاً يقف على حدود التوسط بين فضاءات الوجود، وهو كائن متحول يتبدل على كل هيئة

متجسداً في أشكال طارئة وماهيات لازمانية، متحفزاً للتغيير والترحال. وفي ترحاله فهو يعبر الخط الفاصل بين تلك الفضاءات مستعيناً بحذائين مجنحين يحملانه بسرعة عبر المسافات الطويلة. وعلى رأسه يضع هرمس طاقية هاديس السحرية التي تساعده على البقاء خفياً عن الأعين ويزيحها إن أراد أن يصبح مرئياً. ويرتدي هرمس ثياب المسافرين أو الرعاة فهو عابر للمسافات والحدود ومسافر بين الفجوات والهوات الفاصلة بين العوالم، وكينونته التنقلية تتنافى مع المحلية، فهو لا ينتمي لمكان معين، بل هو دائماً على الطريق بين هنا وهناك. كما يمثل هرمس اللامتوقع والحظ والمصادفة، وهو السيولة عند الجمود والحركة عند التوقف، والفوضى التي تسبق كل البدايات.

يشترك سيدي وحدانة مع هرمس في كل هذه الصفات، فها هو يظهر على هيئة جمّال مسافر في وادي سرف 74، ثم يعاود الظهور في أعقاب سيل مكة العظيم راكباً «قطعان البياض يسوقها بعزائم (يا حي)» 107، بل إن مكة لم يعبرها سيل من السيول إلا و ظهر يمتطيه سيدي وحدانة يعبر أزقتها جنباً إلى جنب مع الغرقى.. 155. وهرمس أيضاً يعمل كمرشد للأرواح يقود الأحياء إلى العالم السفلي والميتين للعالم العلوي فهو يعرف جيدا الخطوط الفاصلة بين الموت والحياة والمعابر الخفية بين عالم البرزخ المحجوب ودنيا الشهادة. وهدايا هرمس للبشر قدرية بمعنى أنها تحمل بشائر حدوث شئ ما، فقربه من منبع الأحداث واجتيازه البون بين المرئي والمحجوب يجعله موجوداً في منطقة الكشف متأهباً للحدوث وممهداً لوصوله في أعقابه. كذلك فإن بشارات سيدي وحدانة لا تخيب 16، وقرعة عينيه بياض أم سواد 52 هي التي تحدد نوع البشارة التي لابد أن تتحقق 19، فـ «جفون سيدي للحظ عنبر أبيض، وللموت سواد" 49. ويظهروحدانة «للمواليد ببياض مكان العينين فيتسللون للدنيا في عماه. فما إن ترتسم عيناه حتى يرتفع نواح الثكلى وتطلع على الدروب الجنائز 52».

أما المخلوق البشري فقدره البقاء في حالة إصغاء لرسائل القدر وذلك بالوقوف على حافة الصمت والانفتاح لمواجهة الكشف عن المخبوء. لهذا فإن المكيين يلجأون لقراءة الطوالع والبخت وقلبات الزهر 63، ويتستفتون النجوم ويتحصنون بالحجب والتعاويذ وطلاسم الماء 20. من هذا المنطلق أرهفت جمو سمعها بعد أن «علّمتها الليالي أن تنظر لما وراء، أن تخلع الظاهر للباطن، فالسحر والفتنة لا يتحركان في كشف وإنما

في تربص 196». وإن كانت عين هناني «مما يعرف باسم (العين الكشافة) أي العين التي تفتح عوالم الجن وتعاشرهم وتفضح تحركاتهم الخفية.. 36»، إلا أن البصيرة يجب أن تتدرب «على تطويع النور والعتم المُتبدل في صعقات وتقسيطه لسكنى المحجرين.. 37، حتى تصبح مؤهلة للرؤيا.. 82 وتتجرد للإنصات .. 73. فتتجذر في نسيج الحياة. وحيث إن أولئك الذين يكرسون حياتهم لتدريب بصائرهم يغدون مؤهلين للعبور للعوالم النورانية، فإن المرء لا يفهم إلا ما يتهيأ لفهمه بتجهيز الفهم.. 95.

أما إن لم تكن البصيرة مؤهلة للرؤيا.. 82 وتطويع النور والعتم المُتبدل في صعقات وتقسيطه، ولم تتجهز الروح على تأليف تلك العوالم لمفردات العلن، ولم ينجح الكشاف في مواصلة اللغات الخفية من عزيف أهل الأرض، فلذلك تبعات مريعة تتمثل في الإصابة بالخبل والعمى والبلاء 190.

كل هذه الممارسات الكشفية هي في الأصل محاولات استقراء القادم المخبوء والاستعداد له، لكنها تتماثل مع الوصف الهيدجري للتأويل الذي يستلزم الإصغاء البدئي كشرط ضروري للانفلات من حدود الفهم الحاضر الذي يفرض تصنيفاته ومقولاته الآنية. هذا الإصغاء البدئي هو مهمة هرمسية ينفتح فيها الكيان كله لقوة الشيء المتجلي دونما تفسير. يحرك هذا النّص رغبة صادقة في تحقيق إصغاء تأويلي عماده الاستعداد لفهم ظاهرة غريبة بلا تأثير من أحكام مسبقة بخصوص طبيعتها وذلك بخلق حالة توقع وترقب دلالات المعنى التي تتجلى في جوانية الانتظار: «أترانا نخترع الحُجُب وكشفها لنستريح للخواتم المخفية عنا؟ 212».

وكما تنتظر جمو بتأمل مشحون بالحدوس الباطنة تجلي الأشياء كما هي في ذاتها وترهف سمعها لصوت محجّب بحجاب حي، الله حي 172، فإن زُهْر ساردة الرواية تقف داخل النص مصغية بانفتاح ذهني كامل وبيقظة الوعي المتحفز لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه في تجربة حية. تؤدي زُهْر كساردة وظيفة استكشافية وتفسيرية فتحدد ظاهرة تلبس جمو لتثبيت التيقن من حقيقتها من حيث هي موجودة، ثم تحولها إلى نص قابل للتأويل تستقرئه بلا تصلب أو انغلاق. بعيداً عن العقلنة والمعقولية تكشف أحداث الرواية عن ظواهر متوارية خلف الوجود المادي الملموس، ظواهر لا سبيل إلى ردها إلى مجرد تفسيرات سببية أو سيكولوجية لأنها غير قابلة للرصد، وبالتالي فالرواية تتمحور حول مأزق الكشف عن محجوب يبعث فينا ذعراً و تنفر منه قناعاتنا دون تصويره كمجرد نتاج للوهم.

إن مبادئ الهرمينوطيقا الفنموليجية تهتم باستنطاق الظواهر المنشغلة بمواضيع الإدراك الحسي فهي تقوم على أساس التركيز عليها كظواهر خالصة كما تتراءى وتتبدى في الوعي وتنتظر معانيها وماهياتها الأصلية دون إقحام الاعتقادات الدارجة. وهذه المبادئ نفسها تضطلع بحل معضلة تفسير النصوص وطبيعة علاقتها بالتراث. إن عملية فهم النصوص عملية هرمنيوطيقية تدور في دائرة تأويلية مفتوحة تشكل فهماً من خلال تجارب الحياة الحية، وهذا هو الوصف الهيدجري للتأويل. وكما أسلفنا فإن هذا النوع من التأويل يتضمن جلب عامل خارجي يعزز به معنى النص، لذلك فإن الخطة السردية التي تضعها رجاء عالم لروايتها تتسق تماماً مع معطيات هذا التأويل. يقترح النص استرشاداً بوسيط يتجسد من خلال المكاتبات التي تتبادلها الساردة؛ يستقدمه إلى الظهور ليس فقط من باب المماثلة فيخاطبه كشئ مقابل له، وإنما كشاهد يضفي على النص رتبة التوثيق. تستنهض رجاء من ذخائر التراث العربي شخص ذو بصيرة وجهوزية هو حسن البصري الذي يوحي اسمه بالاستبصار والكشف، خاصة وأن اسمه يستدعي الصوفي الزاهد الإمام الحسن البصري. هكذا يستقدم النص شخص يقف على حدود الواقع والخيال، يقتطعه من سياقاته الأصلية ليغمسه في سياق مستقبلي غريب عنه بوصفه شاهداً على خطاب سردي سابق: «مهلاً ها أنت تخرج لحكايتي يا حسن البصري من ضلع السحارة الشرقي: جئت من الليلة الواحدة والستين بعد السبعمائة من الألف ليلة وليلة. حضرت في أوراق مشقوقة من مجلد الليالي، شقتها وطوتها أصابع جمو على حكايتك ياحسن الصائغ البصري.. لفتت نظري خطوط كحل جمو تحوط به الأسم حسن (في دائرة) 7».

تقوم الحكاية المكية باختيار حسن الصائغ البصري كمتلقٍ مباشر لها،و تتلبس الساردة شخصية شهرزاد التي ولدته 84 فتتبوأ موقعها السردي وتكرر ولادته باختياره مشاركاً في مراسلاتها 9. وتلامس (سيدي وحدانه) الليالي ولا تحاكيها، لأنها لا تهدف إلى التناص معها بقدر ما تسعى إلى أن تتعاضد معها وتشيد وحدة مؤلفه من وعي مشترك بظاهرة ميتافيزيقية مفردة وردها إلى أعمق جذورها التكوينية حين بزوغها الأول الذي توارى واحتجب خلف قناع الأسطورة. تتجلّى المشابهات بين الرواية ومرجعها الأسطوريّ في ترحال حسن البصري إلى أرض واق السفلية بحثاً عن معشوقته بنت ملك الجان، وإعادة بعثها

لعوالم الإنس، ويقيم النص مفارقاته على تقاطعات كثيرة بين حسن البصري وسيدي وحدانه من جهة ، وبين حسن البصري وجمو من جهة أخرى: «شهرزاد نظمتك يا بصري على مقام الحجاز، وها هو سيدي يريد أن يعيد نظم وجود جمو على مقام آخر الليالي مقام الرصد .. 174، وربما لم يكن سيدي وحدانة.. وربما كنت أنت يا حسن البصري حبستها في هيئة جنيتك بثوب ريشها وعضلتها عن البشر.. 123».

خارج إطار الليالي يقف حسن الطالع من نهر كان موقف المساءلة والاستقصاء وتوجه إليه زهر استفسارات تهز يقين حكايته وتجردها من معقولية الوقوع بشكوكها: «قل لي: ما فعل بك الجن يا حسن البصري؟ ترى، أأوقعوك في عشق أنثى أم كلمة؟ ربما لم ترحل إلا وراء اسم صوّروه لك من أحسن مقاماتهم، ورقّقّوه بتهويماتهم حتى شردت في إعجازه؟ احذر عند التقدم في المتاهة! أنت لم تجب شكي! تلبس ثوب الغافل وتتقدم! أستهواك يا حسن البصري إرث الخرافة وجندها من الأحرف الباطنية فسارعت تبعث بطاقية إخفائك كعربون على ضلوعك في ذات الإرث 170». نعم، هو ذات الإرث يتلبس تمثلات ظاهرية عديدة ، فحسن أيضاً قد امتطى أعناق العفاريت.. 203...» وسبح في الحيوان الذي انكشف لجمو 83، لذلك تطلب زهر الاستعبار من تجربته السابقة لتضيء جوانب أحجية قديمة ماتزال غامضة ومبهمة ومغمورة.

وبتحليل الاستراتيجية النصية التي تتبعها رجاء عالم نجد أنها تستنفر الأطر المرجعية لظاهرة متكررة في التاريخ الإنساني وتستدعي صيغة حكائية سابقة مجاورة لنصها في المضمون متباعدة عنه في المسافة الزمنية لفهم تصور شديد التعقيد والاستغلاق، شئ دينامي يتمدد بالمماثلة واللاسكون. ثم تحرك رجاء ببراعة وإتقان آخر حجر على رقعة النص لتضع به النقاط على الحروف في عقد معادلة خطيرة بين قطبي (بما أن) و(إذن) عبر سؤال معرفي جاد: ما الباب الذي انفتح بين جمو وألف ليلة وليلة... ثم قاد لسيدي وحدانة والبصري؟ هل هما واحد؟ هل مؤلف البصري هو نفسه ناظم حكاية جمو؟ أتراها تعلقت بحكاية، بخيال من حكاية وسمحت له أن يصك عليها؟ 174. تنبع خطورة هذا السؤال في إيحائه بتوازن مشروط بين الخيال والواقع، فإن كانت تجربة حسن أسطورية خيالية، فلا بد من أن ما يجري لجمو هو أيضاً محض خيال، وإن كانت تجربة جمو تمثيلاً دقيقاً لواقع مشهود، فذلك يعني وبمنطق الحتمية

الرياضية أن مغامرات حسن البصري وبالتالي العوالم الشهرزادية بمجملها واقعية بحتة.

ينتج عن التداخل بين الحكايتين تمازج بين طرائق الوجود في عالمي الواقع والخيال وفي تماس عجيب بين إمكانياتهما الوجودية المتكررة يتجسد تقابل شائك بين بنى الخطاب الأسطوري وأطيافه الضبابية، والخطاب الفعلي ووقائعه الملموسة. هذه التجارب الإنسانية المنفلتة من أنظمة المعقولية لا تتحول إلى عدم جراء تجاهلها والتعالي عليها، بل تتموضع مثل هرميس وسيدي وحدانة على التخوم والحوافي والحدود الفاصلة بين طرفي ثنائية الواقعي والمتخيل.

تفتح رجاء عالم نصها كأرض مشتركة للتحاور مع المرويات التراثية وسياقاتها التاريخية حول أرسخ البدهيات وتحفز قارئها على الدخول إلى فضاءاته الممتدة ليشارك بشكل حيوي في إثارة جدل بين أفقه الخاص وبين أفق الموروث الذي ينحدر إلينا في هيئة نص منقول عبر الزمن. ولقد وقفت على حافة الصمت وأصغيت في تأويلي هذا للمعنى المخبوء واستقدمت، كما استدعت زهر حسن البصري، وسطاء التأويل غادامير ودلتاي وريكور وهيدجر الذي أحضر معه هرميس، واحتفظنا أمامنا بفضاء مفتوح يتسنى فيه للمعنى أن يكشف عن ذاته كما هو. في النهاية أقر وسطاء التأويل أنه «ليست هنك حقائق.. هناك فقط.. تأويلات» تتدفق عبر المراحل الزمنية كسريان البازان المكي الذي تبحث عنه رجاء في مخطوطات واق. يقف المعنى دائماً في سياق التاريخية دونما اغتراب، ويتشكل من قطع شفافة صغيرة، تماماً مثل وجه الفسيفساء الذي رصف به مياجان أرض صندقته مماثلاً ملامح معشوقته جمو من شرائح حجارة المرو الرقيقة والمتفاوتة التورد والشحوب «فيضيف حجراً هنا ومروة هناك ويستخلص الشرائح الغطيسة للهامة 69». المعنى تجميع فسيفسائي، يشبه المجتمع المكي، كل جزء منه يكمل ويفتح مجالاً للزيادة، يكشف ليحجب مرة أخرى. والمعنى مثل زهر نرد يمكن أن يرميه أكثر من لاعب 52.

ورجاء تدعونا بانفتاح نصها للتعايش المشترك قائلة: ليرم كل منا رميته، وليطلع من الحجر من يطلعّ 53. كل قارئ مشترك في مجرى التراث والوجود الانساني يواجه نفسه في سحر الانعكاس الرائع المباشر للحاضر في مرايا الماضي، والماضي في الحاضر، وهذه هي فكرة هيدجر عن الجريان الزمني للمصير الانساني المشترك ترددها رجاء عالم بعبقرية وبلاغة في سؤالها: «ما

الذي تريده يا حسن البصري من أمسنا يسقط على الحاضر وينوّره؟ في هذه الدائرة من الحُرمة لا حدّ بين أمس وآن وغد، نحن ذاك الجريان الأبدي بين جلاميد سواد وصخر، نحن (دنيا جديدة دنيا قديمة) 192.

* * *

قراءة في رواية «فخاخ الرائحة»(*)

عبده خال

رواية الصديق العزيز يوسف المحيميد «فخاخ الرائحة» هي إحدى رواياته التي خرج فيها من إطار لغوي إلى إطار الرواية بوصفها السردي حكايات وأحداث، ولكي لا يكون الحديث ارتجاليا وغالبا ما يكب الناس على وجوههم بسبب الارتجال وجدت أنني مضطر لأن أكون محتزما بورقة أعددتها لهذا الغرض أسميتها «فخاخ الرائحة تستقطب المشوهين» وعنوان فرعي آخر «سرقة الحواس هي سرقة التاريخ».

غالباً ما يأتي عنوان أي نص كجزئية دلالية لخارطة العمل ، ويُكتب العنوان بطريقة مشفرة أو ملغزة من قبل المرسل ، وتأتي الدلالة صريحة أو يكتنفها الغموض لتكتسب مشروعية الملغز وفي أحيان يستهدف المرسل من عنوانه توجيهك إلى بغيته في تحديد إطار الملغز كي لا تبتعد ذهنيتك عن قصديته التي من أجلها أنشأ رسالته. ولأن

(*) رواية «فخاخ الرائحة» ليوسف المحيميد.

فضاء القراءة متسع باتساع ذهنية القارئ مما يحول الفضاء المكتوب إلى حيز صغير وسط دائرة كبيرة من الأذواق القرائية الراغبة دائما في تقسيم النص وإخضاعه للتفكيك وإعادة التركيب بما يتناسب مع محصلة الدلالات المكتسبة لعملية القراءة، ولهذا تتحول الكتابة إلى ورشات عمل متتالية في فك النص وإعادة تركيبه إلى ما لا نهاية، فكل قراءة هي تفكيك لعملية تجميعية قام بها المنشئ الأول أو السارد الأول.

وإذا سرنا مجاورين لعنوان رواية «فخاخ الرائحة» للروائي يوسف المحيميد سنجد أنفسنا نلتقي مع يوسف في لغته الشاعرية والتي أبحر فيها لزمن طويل وقدمها من خلال مجاميعه القصصية ورواية «لغط الموتى» حين كانت تطغى اللغة على الحدث، لكنه في رواية «فخاخ الرائحة» ثبت شاعريته اللغوية على عنوان الرواية وعمل على شاعرية الحدث وهي الأبقى للنص الروائي أو القصصي.

أعود لأقول لو أننا سرنا متجاورين لعنوان الرواية باحثين عن الفخاخ وعن الرائحة سنجد أننا نقوم بعملية استقصاء واستهداف لأحداث العمل الروائي بقصدية مفتعلة كي يعلو كعبنا على كعب الروائي، وهذا ما تقوم به في الغالب جميع الدراسات، ومن هنا يمكن افتراض أن الرائحة تحمل قطبين لكل منهما دور مناط به، فأحدهما جاذب والآخر منفر، وعلى امتداد القطبين تتقارب الأشياء وتتباعد في نصب الفخاخ للعابرين هذا الفضاء أو الساقطين منه من غير أن ينجذبوا لأي من القطبين . كما أن لكل نص دلالات إيحائية أو ما يمكن تسميته مفاتيح التلغيز يستخدمها الروائي أثناء الكتابة لإيلام النص والتي تحدد الهيئة النهائية للعمل الروائي، إلا أن القراءة أو القارئ يستعين بمفاتيح أخرى لتعطي لنفسها حق التفكيك وإعادة التركيب وبناء نماذج متعددة لهيئة الكتابة رغم التسليم بوجودها كما هي، ولذلك لا يوجد نص حياتي.. كتابة.. إنسان.. نبات.. حيوان.. هذه النصوص لا توجد بجوهرها الأصلي من غير تأويل تالٍ لحضورها.

ولأن الكتابة هي عملية توليفية تتم عبر نصب فخاخ كتابية مختلفة لاقتناص القارئ من خلال مخاضات متعددة بين الانتقائية والإقدام والتراجع والاستدلال والمحاكاة والاسترجاع والحبكة وتفريغ الشخوص وحبس بعضها وإطلاق بعضها من أجل بناء وحدة حياتية مصغرة تمثل رؤية الكاتب لما تموج به أعماقه من عوالم أثناء الكتابة، وهي تمثل لحظة شبيهة بقصدية المصور

الفوتوغرافي في التقاط مشهد دون سواه، ولتكن الصورة القذرة جزءاً صغيراً من شارع كبير نظيف تماما .

هذه الصورة الجزئية الملتقطة لهذه النقطة بالتحديد تدل على صحة الصورة وقصدية المصور بينما واقعها ليس دالاً على حقيقة الواقع، والكتابة هي اختيار جزء سقيم أو صحيح من عدة أجزاء متعددة المستويات قد لا تكون معطوبة بالكامل، كما تؤخذ أشعة سينية لساق مكسور لتثبيت وجوده ونوعه وكونه مانعا لاستقامة ذلك الساق، وهو بهذه الطريقة فخ يبحث القارئ به عن وسيلة يتفلت بها من تحويله إلى فريسة سهلة.

إذن هذه القراءة لرواية «فخاخ الرائحة» هي قراءة تفكيكية، وتفكيكية هنا ليس بالمفهوم الاصطلاحي لكلمة «تفكيكية» عند البنيويين، بل هي محاولة الانفلات من سطوة الكاتب إلى سطوة القارئ، أي أنها قراءة افتراضية لهذا التجميع الذي سلكه الروائي يوسف المحيميد في إنشاء عالم رواية «فخاخ الرائحة»، وكلمة «تجميع» هنا ليست بالمعنى السلبي بل بالمعنى الدال على فعل الكتابة حين يعمد الروائي إلى بناء عالمه ويكون محتاجا إلى تجييش الشخوص القادرة على نقد تشوهات الواقع لتصبغ به النص على هيئة تشويه نصي، فطراد البدوي المعتد يغدو وضيعاً داخل وظيفة مبتذلة، وتوفيق الثمرة الخاسئة التي تبادلتها الإنسانية منذ فجر التاريخ بالبيع والشراء هو بيع وشراء لن ينتهي وإن تاه من صيغة التملك، وناصر هبة الشهوة الأولى يوجد ليدلل على تنوع تشوهات الوجود ذاته وليس فقط على تشوهات اللحظة.. فهذه الشخصيات هي شخصيات تجميعية صنعت فخ الرواية لتجذب القارئ عبر عملية سردية تراكمية اتخذت الماضي كمانح للوجود النصي، حيث ظل الروائي يجسر بين زمانين إحداهما شاهد على سقوط شخوصه ممثلاً بالحاضر، والآخر مانحاً إياها الوجود المشتهى قبل انعكاس المتغيرات على حياتهم ممثلا بالماضي.

وقد وفق الروائي في اختيار لحظة تدفق السرد من صالة المغادرة لمحطة القطار، حيث تأتي دلالة استمرار التغير وأن اللحظة المسجلة كنص كتابي هي على وشك الانزلاق كمتغير قادم، كما أن الالتقاء لن يطول ، وهناك لحظة قادمة هي لحظة المغادرة التي ستنسف هذا التواصل وتعيد كل شخصية إلى موقعها داخل الفخ، فالاصطياد يبدأ ببقاء الفريسة وحيدة تتألم وتستغيث بينما القناص هو الحاضر الوحيد الذي لا يستجيب لإطلاق سراح فريسته، ويأتي

الحاضر كفترة زمنية قصيراً وباتراً وهو الفضاء الذي تحركت فيه الشخوص عند الالتقاء بينما فاض الماضي بكثافة ليأتي النص عمراً مديداً ويكشف لحظات الاصطياد لكل شخصية .

وكما يكون الوقوع في الفخ ليس بحاجة لزمن طويل، كان الزمن الحاضر قصيرا يكفي لسماع صيحة الألم لتقودنا فيما بعد للذهاب إلى الزمن السابق للقنص ونعرف أين وُضعت الفخاخ وما هي الرائحة التي جذبت الضحية كي تغرق في مصيرها. وكما توجد لحظة محفزة للكاتب للشروع في الكتابة، هناك لحظة دهشة عند القارئ محفزة للقراءة تأتي من خلال جملة أو مشهد، وأعتقد أن بؤرة النص في رواية «فخاخ الرائحة» هي مشهدية حضور الذئب لنهش جسد نهار وقطف أذن طراد.. من هناك أتت كل الأحداث والمسميات والتوليفات النصية ودلالات الفخاخ والرائحة، ومع شاعرية المشهد من قِبل الروائي كان لابد من وجع عميق يتناسب مع الفجيعة لاستحضار التشوهات التي تفيض بها الحياة كي يستقيم معها التوجه .

ونلحظ هذا التجميع لشخوص الرواية من مواقع جغرافية متباينة، فطراد الصحراوي قاطع الطريق وتوفيق ذو الجذر الإفريقي وناصر اللقيط الذي يمثل غياب المتسبب في وجوده يأتي دلالة على أن الفاعل أية شخصية أخرى.. قد تكون أنا أو أنت أو هي أو هو، وكذلك يتحول حضوره عبر المؤسسة الحاضنة للقطاء كحضور للمجتمع المدني الذي يقبل بك كفرد مشوه تشويها عميقا ولا يقبل بك كقيمة، بل تتحول كل أفعالك فيما بعد إلى أفعال تنسب للمحرم، وتأتي الحاضنة الأخرى كمانحة للوجود من خلال التبني ومن خلال استخراج الوثائق التي تؤسس لوجود ناصر الرسمي لا لوجوده الإنساني، والشخصية المتبنية هي شخصية تريد أن تتطهر بالتبني من آثار محرمة ليأتي ابن الحرام ويُطهر بحرام آخر.

كان النص بحاجة للشخصيات المشوهة ليس التشويه الشكلي فقط بقدر الحاجة لوجود التشويه الإنساني الذي يتحرك فيه الأفراد حاملين روائح ذلك الوجود وهي الرائحة المنفرة، ولكي تتوازن فخاخ مع كلمة «رائحة» كان لابد أن تكون الرائحة منفرة في أحيان كثيرة، وهي بهذه الشخوص تلعب الدور المعكوس للرائحة الجاذبة . في حين أن الشخصيات الثانوية كالطفلة والرجل العجوز والمدير وبائع التذاكر وأحمد الحاج أبو بكر وبخيت وولد حليمة ونهار وصالحة وسلمى ومجموعة الشخصيات الهامشية

كلها كانت شخصيات تقف على قضيب المغناطيس.

وبقدر بعدها عن الجذب أو التنافر والفخاخ والرائحة، تؤسس وجودها النصي، فهي الشخصيات الكاشفة عن النتن الذي أصاب الشخصيات الرئيسية أو تقوم بدور الدافع لهذه لشخصيات الرئيسية كي تقترب من الجذب الكامل أو النفور الكامل . فطراد البدوي الابن الشرعي أو الحقيقي للصحراء الذي يجري مجرى عاداتها وتقاليدها بين الكر والفر كأفعال حميدة وأصيلة للوجود الصحراوي لتحقيق السيادة وخلق الخشية بالغزوات التي توجد المهابة في نفوس الآخرين، يسقط من موقعه القبلي بفعل التغييرات الحادة التي تحوله في البدء إلى راعي غنم في خيمة صغيرة لا تلبي احتياجاته، فيقابل هذا التغيير بالانتقال إلى الفعل المشين من شخصية ابن الصحراء الشهم المضياف مغيث الملهوف إلى امتهان السلب والنهب كقاطع طريق، ومن هنا تكونت الشخصية الناقصة، وهي الانتقال من قطب إلى آخر من أقطاب المغناطيس.

هذا الفعل المشين أو الرائحة النتنة تقوده إلى فخاخ ذئب ينهش لحم صديقه نهار أمام عينيه ثم يكمل وجبته بعد استرخاء طويل بأذن طراد، ليصبح شخصاً ناقصاً على مستويين: مستوى الاعتداد القبلي أو الصحراوي أو البدوي الذي انكسر بامتهان السرقة، ومستوى آخر هو التشويه الجسدي وهو قطف الأذن ، لتضيف المدينة تشوها ثالثا كصانع قهوة داخل مرفق حكومي، وتقديم القهوة عمل وضيع مؤسس له في العرف القبلي أصلاً.

من هنا كانت التقلبات الحياتية مشوهة لمن هو بعيد عن مركزه، وهو ما يمكن أن يضيف جزئية للمحور الذي ندور فيه من أن الحركة الاجتماعية لها أثر على الآخر الذي لا ينتمي إلى بنيتها الحياتية، فهناك ملايين من البشر لم يستشاروا عند تغيير نمط حياتهم، فوجدوا أنفسهم ضمن قالب تغييري أحدثه آخر عليها، وهذا بمناسبة حديثنا عن الآخر والرياض السعودية، أي أن الآخر ليس شرطاً أن يكون خارج تركيبتك الثقافية أو وعائك الثقافي، وإنما يكون الآخر أيضاً على شكل مؤسسي أو على شكل جماد يمكن أن يحدث هذا التغيير وأنت تعده آخراً» أحدث هذا التغيير في حياتك .

ونجد أيضاً أن شخصية توفيق المسلوبة هي مسلوبة الحرية من البدء حيث وجد نفسه عبدا في إحدى القصور، ثم إلغاء وجوده بسبب رائحة العبودية، حيث كان تجار العبيد تقودهم رائحة اللون الأسود

لنصب فخاخ الصيد في إفريقيا والعودة بالصيد الوفير لإطلاقه داخل حدائق القصور وشقق التمليك، ولا يعود للعبد وجود سوى تلبية رغبات سيده، وهو المحو للوجود الإنساني، حتى إذا جاء التغيير بإلغاء العبودية كان توفيق قد ألف ذلك القفص وغدت الحرية بالنسبة له سجناً عليه أن يتحرك فيه بكل تشوهات السادة الذين امتلكوه وامتلكوا حركته برغبات خارجة عن إرادته الذاتية.

هم الذين صاغوا وجوده وطريقة تفكيره التي تستجيب للأوامر ولا تستجيب لما يجب أن يفعل.. هذا العبد يضخم افتراق طراد عن حياته الأولى، بمعنى أن التقاء عبودية توفيق مع احتياج طراد داخل مرفق حكومي لإعداد القهوة أو مزاملة طراد لتوفيق في نفس المهنة تشعر طراد أو تجمع في ذهنيته مزاملة العبودية من خلال مهنة إعداد القهوة ، ويمكن قراءة هذه المصاحبة بأن البدوي الذي كان يملك الفضاء والهواء ويرفع رأسه عالياً غدا عبداً لفعل آخر غير محسوس في تشكلات الحياة الجديدة.

ناصر شخصية رئيسية أيضا داخل النص، وناصر هو اللقيط الذي خرج للدنيا يحمل أثر الآخر، كان موجوداً من خلال أوراق اكتشفها السارد على مطعم صالة المغادرين في محطة قطار، وكأنها الرحلة الدائمة لهذه الشخصيات المشوهة، فناصر يحمل رائحة الرغبة إذا تتبعنا الروائح.. تلك الرائحة التي تقودنا لأن نمنح الحياة لهاثا وكوارث يومية، فمن يقوم بفعل اقتطاف رغبته من امرأة أخرى يضيف كارثة أخرى على حركة النص الحياتي بحيث تتحول هذه الثمرة إلى متأثرة بفعل آخر غير معلوم.. كما أحدثته المؤسسة بالتغيير الاجتماعي والنمط السلوكي، يأتي شخص آخر مجهول أيضا ليحدث الأثر في شخصية من شخصيات الرواية هو ناصر.

إذن رائحة الرغبة تولد اللقطاء لتدفعهم لفخاخ المجتمع مستقبلاً، وفعل الفاحشة الذي أنتج شخصية ناصر فعل يؤسسه آخر مجهول أيضاً، كما كان هذا الآخر مجهولا بالنسبة لطراد وتوفيق.

وفي هذا التظفير الكتابي ثمة التقاء آخر بين شخصيتي ناصر وتوفيق، فكلاهما عاش داخل القصور، وكلاهما يعرف أنه أداة تسلية داخل القصور، فبوجود توفيق عبد داخل القصر ووجود ناصر داخل القصر بالتبني أيضاً، يعيشان لحظات لا تبتعد بعضها عن بعض، وإن كان ناصر بالتبني وتوفيق عبد، لكنهما يعيشان وجود التسلية، ويمكننا أن نشبه هذا المشهد بمشهد حيوان

مفترس يتلاعب بفريسته، وأيا كان أصحاب القصور هم يتعاملون معهم بهذه التسلية.. إحداهما عبد والآخر بالتبني، ليكتشفا فيما بعد أنهما ليسا صالحين لهذا المكان.

وتأتي الثنائية التي يكتشف بها طراد أن عمله كقهوجي مع توفيق العبد مكان غير صالح لوجود البدوي المعتد بحسبه ونسبه، ويمكن أيضاً قراءة أن العبودية سرت على الجميع، فلم يعد ثمة فرق بين عبد قادم من إفريقيا أو عبد جُلب من وسط الصحراء، لتكون الحاجة هي الأداة القاتلة لأي اعتداد، وهي الأداة الجديدة للامتلاك والعبودية.. هذا الاحتياج لم يكن على المستوى المعيشي كي يحدث التجاذب بين الشخصيات، وإنما أيضاً الاحتياج للامتلاء.

نقص هذه الشخصيات في شكلها وفي داخلها هو احتياج لأن تمتلئ من الآخر، فبالرغم من نقص كل شخصية في وجودها الإنساني ونقصها على المستوى الشكلي أيضاً، أصبح هناك نوع من التفريق بينهم في الرغبة أو الاحتياج للامتلاء، فكل منهم شخصية ناقصة تبحث عن الامتلاء من خلال ما يصادفها، وانصبابهم في بعضهم البعض يمنح كل منهم المساندة في التوجه والسلوى بوجود المشابه ووجود أثر الآخر الغائب عن حياتهم، في حين أن الآخر الذي أحدث هذا النقص يمتلئ بهذا النقصان الذي أحدثه عندهم، فهم ليسوا موجودين مباشرين في حضوره، لكن نقصهم مكمل له ولاستمراريته واستمرار وجوده.

فالرواية سعت لاستثمار النواقص في إحداث الدور الحركي للنص، وكانت حركية النص بحاجة إلى منخفض لتُسرّع من تساقط ضحاياها، فغياب الصحراء حضور للمجتمع المدني، وغياب العبودية المملوكة حضور للعبودية الوظيفية، وبغياب فاعل الفاحشة يكون الابن اللقيط حضوراً له وامتداداً لرائحة الرغبة وامتداداً أيضاً للفخ الذي يعد من قبل الآخر.. هذا التفريغ الذي يحدث في مكان أو شخصية يكون امتلاء لمكان أو شخصية أخرى، كما أن النقص أو التشويه بفقد طراد لأذنه وناصر لعينه وتوفيق لفحولته هو وجوب للنقص كي لا يغدو الناقص كاملاً - أو فاعلاً على قاعدة الفعل والفاعل والمفعول به - فالجمل الفعلية الكاملة تريد إبقاء قواعدها الأساسية معلومة، بينما ما يأتي بعدها تعقيدات هي التي تحدثها بتقدم فاعلها أو تأخيره أو ترك من ينوب عنه لإحداث الفعل في غيابه.

وكما تم إقصاء فحولة توفيق جاء ناصر من فحولة متدفقة ليكون طراد ممثلا للحظة، أي أن انقطاع الفحولة يعني انقطاع

لمواصلة الحياة، وتدفق الفحولة مواصلة لحياة دماء قذرة، وبين الانقطاع والقذارة كان السلب للحياة أيضاً، وفعل الذئب بقطف أذن طراد والقطط لعين ناصر – وهما فعلان صادران من حيوانات – يقابلهما أفعالاً إنسانية لها صفة الحيوانية كما حدث لتوفيق بالإخصاء ولناصر بفقدان الهوية والنسب ولطراد بتهشيم عالمه الصحراوي وتحويله إلى عبد للحاجة.

هذه الانتقاصات بين الامتلاء وبين النقص هو إحداث بفعل آخر غير مرئي، وقبل أن أقفل فمي: هل فعلا أراد يوسف أن يقول ما قاله كل من كتب عن هذه الرواية؟.

أعتقد أنه لم يرد أن يقول كل هذا، وربما كل من كتب عن رواية «فخاخ الرائحة» أو أي رواية أخرى لن يصل إلى ما يريد أن يقوله الروائي ، وهذه ميزة القراءة ، أنها نقد وتقويل النص ما لم يقله، مثلما يحدث في الكتابات التاريخية حين يأتي المتأخرون ليكملوا كتابة تاريخ لم يحضروه، فهم يدخلون إلى التاريخ بافتراضية كذا، بينما فرضيتهم لا تغير ما أحدثه الماضي في الحاضر والمستقبل، فالكتابة فعل غير قابل للنقد وإنما قابل للتأويل، وكلنا يفتح فمه ليقول شيئاً ربما يكون غير حقيقي.

أخيراً يمكن القول بأن الفعل الكتابي هو فعل يحدثه الكاتب لتقديم رؤى خاصة تتقاطع مع أمزجة قرائية يمكن لها أن تزيد من زخم النص ويمكن لها أن تجففه تماماً، إلا أن أثر القراءة أو عمرها قصير جداً إذا قورن بعمر الرواية ، فبرغم من كونها حاملاً لشخوص ورقية، إلا أن أعمار هذه الشخوص يفوق تنطعنا بمراحل كثيرة.

* * *

الصراع بين عقدة النقص والبحث عن الاكتمال

نورة القحطاني

رواية (فخاخ الرائحة) هي الرواية الثانية للكاتب يوسف المحيميد ، وقد ترجمت إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية، اختارتها جماعة حوار ضمن محورها لهذا الموسم للوقوف على شخصية الآخر، ورصد طبيعة نظرة الذات إليه، وهي النظرة التي ينظر وفقها مجتمع إلى مجتمع آخر، ويحسن بنا في البداية أن نضع حدودًا لهذه الورقة ، فهي لا تطمح إلى تقصي الظواهر إنما ينحصر جهدنا - هنا - في تحسس صورة الآخر كما قدمتها الرواية، وسنحاول أن نبحث في علاقة الذات بالآخر لكشف طبيعة الطرح الفكري والفني لقضية الصراع داخل بنية الرواية.

تطالعنا الرواية بسؤال: إلى أين؟ فيحضر المكان منذ البداية، كجحيم مرفوض من بطل الرواية (طراد) ابن الصحراء التي اختارها الكاتب لترمز

إلى تاريخ ثقافي وديني لأبناء المنطقة، يسرد لنا حكايته بتقنية الاسترجاع، فتبدأ الرواية من النهاية باستخدام منولوج داخلي يعتمد الوصف لنبش خبايا الذاكرة التي تسرد تفاصيل حياة البطل، الذي كان قاطع طريق أو كما يسميه الكاتب باللهجة المحلية (الحنشل)، وهو فارس شجاع لا يهاب شيئًا حتى الذئاب لم تفكر أن تهاجمه فتظل تحرسه حتى ينتهي من طعامه ليغادر تاركًا لها وليمة دسمة، كانت الصحراء مصدر رزقه فصادقها بكل ما فيها من كائنات حية ورمل وأشجار طلح وعوشز وسدر، وفجأة تحولت هذه الصحراء إلى مصدر خوف وقلق بعد أن قبض عليه رجال قافلة الحج ليأمر أميرها بدفنه وصاحبه في الرمل ما عدا رأسيهما، وهنا تبدأ المأساة ويتوحش المكان من حوله ليصف لنا لحظات الموت القاسية التي عاشها وهو يرى الذئب يلتهم وجه صديقه (نهار) وكيف تفنن في قتله ببطء شديد حتى اختطف أذنه فينجو من الموت، ولكن بأذن مقطوعة سببت له التعاسة بقية حياته، فلم يعد قادرًا على العيش في الصحراء بعد أن «صارت أذنه المقطوفة أضحوكة القبائل وسخريتهم» ص 117 فقرر الهرب من الصحراء كلها إلى مدينة (الرياض) حيث عمل عاملاً وبناءً في قصور المربع، ثم تحول إلى عسكري في حراسة بنك، ثم حراسة بوابة قصر قبل أن يطرد منه، حاول أن يمسح السيارات في مواقف السوق كالهنود والبنغاليين ، لكنه خجل من ذلك زاجرًا نفسه: يا ابن القبائل الحرة، يا ابن البراري والوهاد الفسيحة، كيف تقبل أن تصير خادمًا أو ماسحًا أو عبدًا !!» ص 12 وانتهى به المطاف إلى العمل (قهوجي) في إحدى الوزارات، لكن عقدة أذنه المقطوعة ظلت تلازمه فيحرص على لف الشماغ جيدًا على وجهه حتى لا ينكشف سر الأذن «لو رأيت أذني اليسرى التي أخفيها بطرف شماغي عن الناس لغيرت رأيك، وشتمتني أمام الناس جميعًا، ربما صرخت في وجهي: اغرب من هنا أيها الشحاذ!!» ص 10. إنها عقدة النقص التي جعلته ينظر للآخرين من خلالها، وحددت علاقته معهم، فمشاعر الحسرة ومرارة الفقد جعلته يكره الاكتمال عند غيره من الشخصيات التي يقابلها، وعندما يرى الآخر التركي (معلم الشاورما): «ظل طراد يحدق في أذنه النظيفة، المرسومة بعناية، والحمراء بفعل الضوء وحرارة النار، كان المعلم التركي يتمايل مزهوًا بأذنه الجميلة» ص 19، وعندما يسمع التركي يغني غناءً حزينًا يستغرب ويتساءل «عن سر هذا الغناء الحزين، هل يمكن لمن لديه مثل هذه الأذن الكاملة والرائعة أن يحزن؟ لماذا؟ ألا يكفيه أن يمشي مرفوعًا ومحسور الرأس، دون الحاجة لأن يخفي

وجهه بشماغ أو غترة أو كوفية ؟» ص 19، نلمس في تلك المقارنة بين النقص الذي يشعر به البطل و الاكتمال عند الآخر مشاعر الكراهية للآخر الذي يراه متغطرسًا بأذنه فيحدّث نفسه: «يفكر لو التقط هذه السكين وجزّ بها أذن التركي المتغطرس، ولكن ماذا سأفعل بها؟ هل سأزرعها مكان أذني المقطوعة، سيكون لدي ساعتها أذنان ، إحداهما سمراء والأخرى حمراء» ص 20، لكن ذلك لن يحل أزمته فيقرر «سأرميها للكلاب أو للذئاب» ص 21ولكن إلى متى ستلازمه عقدته؟ يتساءل : «هل ستبقى مطاردًا أينما كنت؟» ص 17 وحتى لو نسي هو هل سيتركه الناس؟ هاهو يحضر الشاي لأحد الموظفين في الوزارة فيهاجمه آخر ويسقطه أرضًا، وينزع عنه شماغه الملفوف على وجهه بإتقان وعندها صرخ أحدهم: «أذنه مقطوعة يا شباب» وانخرطوا في الضحك ص 15.

يقرر (طراد) بعدها الهرب مرة أخرى ومغادرة المدينة «بعد أن كره هذه المدينة تمامًا، وكره أهلها جميعًا» ص 9، إنه الشعور بالانكسار والهزيمة والغربة في مكان تحول في نظره إلى جحيم «أريد فقط مكانًا يحترمني، لا يذلني و لا يعاملني كالكلاب، هربت من ديرتي بسبب القبيلة، ومن القصر ومن المواقف، ومن الوزارة، وأخيرًا أحاول أن أهرب من الجحيم!!» ص 34.

تلك الغربة المكانية انعكست على نفسية البطل الذي أصبحت كل الوجوه لديه متشابهة ومكررة، «لقد تحول إلى نبتة برية وحيدة ، تصارع الريح والجفاف والوحدة والوحشة» ص 39 إنها لعنة المدينة التي لا يعرف فيها عدوه بخلاف الصحراء التي كانت «تجعلك ترى عدوّك أمامك، وتستطيع أن تنازله في عراك متكافئ، لكن لعنة المدينة التي لا تختلف عن الجحيم، أنك تكافح ضد أعداء لا مرئيين ، أعداء لا يمكن أن نراهم بالعين المجردة» ص 112، لقد فقد المكان الجديد (الرياض) قدرته على إعطاء الأمان لأفراده، فتصبح صورة المكان – هنا – مرآة لباطن الشخصية، وما تنطوي عليه من مشاعر الإحباط الاجتماعي الناشئ عن مناخ القمع والسلطة والقهر المؤسس على قوانين قبلية وعشائرية ظالمة.

ويلتقي (طراد) في هذه المدينة بصديقه الوحيد الذي أحبه وقاسمه نفس الظروف القاسية التي جعلتهما يتخذان من الحكي تسلية لهما في غربتهما الداخلية والخارجية «لنضئ ليل الرياض، النائمة كعجوز بدينة ، بالحكايات والحزن الطويل» ص 110، وسمحت تقنية التقطيع السردي

بمراوحة السرد بين الذات (طراد) والآخر (العم توفيق) فيظل القارئ مشدودًا ومتشوقًا لمعرفة سر كل منهما، فنسمع صوت العجوز (توفيق) الذي كان طفلاً صغيرًا لم يتجاوز الثامنة من عمره عندما اختطفه تجار الرقيق (الجلابة) من حضن أمه في قريته وسط السودان، حيث هرب مع مجموعة من الأطفال إلى الشمال وظلوا يعانون من الجوع والبرد حتى خدعتهم رائحة الشحمة المشوية فوقعوا في فخ الجلابة الذين حملوهم عبر البحر وألبسوهم لباس الإحرام حتى يظن أنهم قادمون للحج فلا ينكشف أمر تجارتهم بالرقيق، تلك الرحلة التي تعرض فيها الطفل (حسن) أو (توفيق) كما سيغير اسمه لاحقًا للاعتداء ... من الأرتيري المتوحش الذي استغل ضعف الصغير ووحدته، لتكون بداية الإهانة لإنسان بائس وصل ميناء جدة ليركب شاحنة مع شخص لا يعرف من هو أدخله إلى منزله، وبعد أيام أحضر له رجلاً قام بخصائه بعد أن غرز في أنفه قطنة المخدر ليصحو بعد أن فقد رجولته إلى الأبد، فيبرروا له ذلك: «ستجد عملاً ممتازًا، ستتمكن من أن تعمل في القصور، ستعرف العز، وسترى النعمة، وستكون رجلاً ثريًا!! لكنني لم أصبح ثريًا، فضلاً عن أنني لم أعد رجلاً!!» ص 66، فيعمل عند العطار فترة من الزمن، يغادر بعدها إلى مدينة (الرياض) ويستقر الحال به في قصر فخم عمل به خادمًا قبل أن يتحول إلى سائق خاص (للعمة مضاوي) ثم بستانيًا في حدائق القصر، وبعد سنوات «صدر الأمر الملكي بعتق العبيد، فلم أمت تحت ظل شجرة كما فعل البستاني العجوز مرزوق، بل كان لابد أن أخرج من بوابة القصر، حاملاً ورقة حريتي» ص 106. لم يفرح بالحرية أو يحس بطعمها بعد أن راح عمره دون عمل أو زوجة أو طفل، قضى حياته أسير ذكرياته: «لم أكن أحفظ في ذاكرتي الهرمة غير ليالي طفولة بعيدة ومنسية، لم أكن أرى الشوارع غير ضفاف نهر النيل، ولم تكن رائحة عوادم السيارات غير رائحة طيور النهر» ص107 كان يهرب من الجحيم بالحلم فيتخيل «النيل والأحراش والقطاطي وأم درمان وبورسودان وسواكن» ص 65، إنها مشاعر الاستلاب التي سيطرت عليه بعد أن سلبوا منه كل شيء فيتمنى أن يغرز ريشًا في ذراعيه ويطير فوق النيل، إنه حلم الحرية الذي طالما حلم به وعندما تحقق كان قد نسي الفرح، حمل حزنه معه باحثًا عن عمل يعيش منه، فعمل حارس عمارة لسنة ونصف قبل «أن يبيع المالك عمارته ويطردني، عفوًا أقصد يستغني عني المالك الجديد، الذي يحضر بدلاً عني عاملا بنغاليًا رخيصًا» ليستقر بعدها في إحدى الوزارات كمراسل ثم عامل

قهوة ، يتنقل بين المكاتب بجسد ثقيل، ووجهٍ هرم «لم يعد هناك دموع في بحيرة مآقيه، أو لم يعد ثمة زمن كاف لأن يبكي» ص 60، يسير بصمت يحمل سرًا كبيرًا لم يبح به إلا لصديقه (طراد) الذي قابله في الوزارة، فارتبط كلاً منهما بالآخر تجمع بينهما عقدة (الفقد والنقص) وهي التيمة المتكررة في الرواية.

تختلف هنا نظرة الذات (طراد) إلى الآخر (توفيق) عن نظرته السابقة التي تحمل مشاعر الكراهية للآخر الكامل ، فهو يحب (العم توفيق) كما يناديه دائمًا مما ينبئ عن نظرة احترام ومودة له، ولكن لماذا؟ أليس (توفيق) هو وجه آخر لـ (طراد) فظروفهما متقاربة حيث تعرض كلاهما لفقد جزء منه جعله يشعر بعقدة نقص تطارده وتنغص عليه حياته، كذلك فقد كل منهما لموطنه الأصلي والعيش في المكان البديل (الرياض) الذي هو جحيم بالنسبة لهما، يعيشان مستوى اجتماعياً واحدًا تسحقهم فيه نار العنصرية والقبلية البغيضة وسلطة القوة التي قتلت أحلامهما، وخدعتهما الرائحة التي أوقعت (توفيق) في فخ تجار الرقيق، ثم أفقدته رجولته فيما بعد، وجعلت (طراد) يفقد صاحبه أمام عينيه ثم أذنه اليسرى، كل هذا التشابه بينهما حد التوافق حمل البطل على تقبل الآخر والتعايش معه، وكأنه مرآة للذات تجسد مشاعر الفقد والاغتراب الداخلي والخارجي في عالم لا يعرف إلا لغة (البقاء للأقوى)، هذه المشاعر المتوحدة بينهما هي نفسها التي جعلت (طراد) يلغي فكرة الهرب الثانية ليعود إلى صاحبه بأمل جديد في محاولة التعايش مع عقدته وتجاوز أزمته في مدينة يرى فجرها أحلى الأوقات، ذلك الأمل جعله يرى المدينة «مثل وجه شابة تطرد النعاس عن عينيها» ص 119 بعد أن كانت في نظره مجرد عجوز بدينة.

ومن ثم نخلص إلى تصور طبيعة النظرة إلى الآخر في هذه الرواية، فهي نظرة حب وتوحد وتقبل للآخر الذي يعيش نفس ظروفه المحيطة به والذي يعاني من عقدته ومأساته كما رأينا في علاقة (طراد بالعم توفيق)، فأضحى الآخر السبيل الوحيد لتحقيق ذاتيته في محيط غريب يشعره بالتيه والضياع. بينما كانت مشاعر الكراهية وعدم التقبل للآخر الذي يتفوق عليه في أمور يفتقدها كما هو موقف (طراد) من (معلم الشارما التركي)، إلا أن الراوي رصد بخفاء نظرة استعلاء نحو الآخر ظهرت في معاملة أصحاب القصور الفارهة للعبيد والخدم، كما كان موقف (العمة مضاوي) من السائق المصري (أنور عبد النبي) الذي طرد من عمله

بسبب تأخره عن فتح الباب للعمة وركوبه متأخرًا عنها، فجاءت الأوامر بسحب المفاتيح منه وطرده، من دون التماس عذر لظروف قاهرة جعلته يترك السيارة ويتأخر عنها لقضاء حاجته. كما سحبت هذه المفاتيح أيضًا من (توفيق) الذي عبرعن حياته في القصر بأنها نمطية مملة: «هكذا هي الحياة هنا، كل كائن له دور محدد في حياة القصور، بعد أن ينتهي تنتهي معه حياته هنا، كم كان دوري كئيبًا هنا» ص 106، لسنا تلك النظرة الاستعلائية أيضًا في موقف البطل (طراد) من العامل البنغالي في صالة السفر الذي «طلب منه أن يرفع قدميه، فرفع قدميه وهو يشعر بالاعتزاز لحظة أن مرّر العامل حبال ممسحته من تحت قدميه كي يمسح البلاط» ص 13. ولكن هل هذا هو ما يشي به خطاب الرواية فعلاً؟ وإن كان كذلك فلماذا إذن أحب (توفيق) وصادقه؟ هل لأنه مثلاً يعيش ظروفًا أسوء من ظروفه فهو في الأصل (عبد) أما (طراد) ابن القبائل الحرة، وحتى عقدة النقص التي توحد بينهما ليست بدرجة واحدة ففقد الأذن ليس كفقد الرجولة، ثم لماذا لم يظهر الآخر في الرواية إلا في صورة الأجير أو العبد، والسائق، والمربية، والخادمة، وعامل النظافة؟ لماذا ظهر لنا دومًا في صورة سلبية ضعيفة، مستسلمًا لظروفه؟ فنلمس حينها نظرة نرجسية للذات، استعلائية على الآخر الذي لا نقترب منه إلا بمقدار تحقيقه لذاواتنا المأزومة بالبحث عن الكمال.

* * *

«بقرب الجنة.. هناك شيطان» أنسنة الفكر الديني في خواطر السلفية رواية «بعد المطر دائماً هناك رائحة»(*)

حليمة مظفر

مدخـــل:

تقـول الكاتبة في الرواية: «من نعم الله علينا هنا في المملكة أن مقرر التوحيد البسيط للصف الأول الابتدائي وما بعده من مراحل يركز على أهم ما سيواجهه الإنسان في قبره.. البطاقة الخضراء التي تنجيه من هول (منكر ونكير) الأصول الثلاثة التي على ضوء معرفتنا بها ندخل الجنة أو النار: من ربك؟ ما دينك؟ من نبيك؟، إن ثبت و أجاب نجا و إن تهته بها ولا أدري، لم يسلم من العذاب»[1].

هكذا ببساطة حين تقرأ الرواية الهشة في تقنياتها السردية والفنية فإن عينيك وعقلك تدركان ذلك الشكل القشري في التفكير الديني التكفيري المتشدد الذي لا يلامس سوى السطح الشكلي لا الجوهري في الحياة الإسلامية.. ويُهيأ إليك خلال قراءتك لهذا العمل الخطابي التقريري

(*) رواية «بعد المطر دائماً هناك رائحة» لفاطمة بنت السراة.

بأنه في إمكانك أن تحمل الجنة في حقيبتك الدنيوية وتحملها معك أينما ذهبت ومتى ما فعلت.. طالما أنك تحفظ بيانات البطاقة الخضراء.. لكن احرص هناك شيطان قد يسرقك البطاقة.

القــراءة:

1/1. خارطة الطريق إلى الجنة...!! هذا ما حاولت أن ترسمه الراوية في خواطر امرأة سلفية تسمى ماجدة أو كما تكنى بـ «أم إبراهيم» خلال توليها زمام الحديث مع المتلقي منذ بدء سرد ذكرياتها الماضية، والتي استعادتها في تلك اللحظة الرمضانية؛ حيث بدأت معاناتها خلال سبع عشرة سنة؛ والتي تحولت إلى هدية من الله لها؛ تكاد تكون بطاقتها الخضراء التي تمكنها العبور إلى الجنة باطمئنان كامل؛ لولا الشيطان الذي يتربص لها في طريقها؛ كي يسلبها إياها.

إن الأحداث التي بدأت تسردها الراوية في لحظة (فلاش باك) ماطرة كانت عبارة عن سرد مجموعة من الخواطر انبعثت من اللاوعي المدفوع بمنطق عقلها وعواطفها؛ والتي سيطرت عليها ثقافتها الدينية السلفية حيث تنتمي الراوية (أم إبراهيم)، وجعلتها منطلقا إلى تفسير المواقف التي تصادفها وتوضع فيها، وتحدد خلالها علاقاتها بالشخصيات التي تحتك فيها وتتحدث عنها من زاويتها الأيديولوجية التي تؤمن بها، وتعززها في لغة خطابها السردي، وهي في ذلك لا تتيح أبدا للأحداث أن تأخذ حيزها السردي العفوي، ولا لتلك الشخصيات التي تقابلها في طريقها حرية التحدث عن ذواتها دون تدخل منها، ودون أن تتيح لهم حق التعبير عن رؤيتهم ومواقفهم، وهي تحضر وتغيب أثناء السرد في شكلها الملوث والمشوه كيفما تشاء الراوية لتأكيد آرائها بهم، غير عابئة بفطنة القارئ وذكائه وأنه في المقام الأول غير ساذج.

يأتي كل ذلك والراوية تحكي حكايتها عن هدية السماء التي منحها الله تعالى هي في شهر رمضان المبارك، هذه الهدية هي طفل رضيع لأسرة لبنانية مسيحية، تخلت عنه ببساطة أمام إغراءات المادة، فتركوه لديها بعد حيلة نسجها والداه؛ (لينا وجوزيف) على أم إبراهيم جارتهم في مجمع الغدير، والتي وقع عليها الاختيار من تسع جارات، وهكذا وبعد حيلة متقنة، يُترك الطفل الرضيع دون مبرر مقنع تخبرنا به الراوية نفسها؛ سوى أن أبويه أرادا التخلص منه كي لا يعيقهما خلال سفرهما وعملهما بمنتهى الأنانية؛ ثم تبدأ هي بتصوير تلك النزاعات التي تعتريها أمام طفل مسيحي،

لا تعلم إن كانت تسلمه للشرطة ليواجه مصيره في دار الأيتام وكأنه لقيط من دون هوية رغم ترك أوراقه الثبوتية معه، أم تضمه لأطفالها وتكسب فيه أجر أسلمته وتربيته، وتغيير مصيره الدنيوي والأخروي الذي كان من الممكن أن يكون مع والديه المسيحيين في نظرها، وتقع في حيرة بين ما يمليه عليها ضميرها وتدينها وتلك الفتاوى التي تتعلق بهذا الشأن، كتلك الفتوة التي أخبرها بها غيث زوجها حين اضطرت لإسكات بكائه بإرضاعه «قد لا يجوز أن ترضعيه من صدرك»[2].

وبعد صراع مبالغ وغير ممنطق تختار تربيته والعناية به كولد من أولادها، ويقبله زوجها كابن له ببساطة، مبتغين الأجر والجنة، وتمر السنوات ويبدأ القلق من اليوم الذي يأتي فيه والداه فجأة ليأخذا محمد، جون سابقا من أحضانها، وبسرعة تنتقل من منزلها المريح إلى شقة بعد تهديد زوجها بتركه إذا لم ينفذ رغبتها مفضلة الهروب المستمر لتحتفظ بمحمد، وتمر السنوات وأصبح الطفل مراهقاً في السابعة عشرة من عمره، وقد أصبح مواطناً سعودياً له بطاقته الشخصية منذ العاشرة من عمره، دون أي تعقيد في معاملاته القانونية التي خاضتها الراوية وزوجها لأجل (محمد)، وهي إجراءات استغرب سهولتها في ظل ثبوت هويته وإمكان استرداد أسرته، لكن فيما يبدو أنها تريد وبشكل غير ناضج فنيا و معرفيا أن هذه المحاولة لم يتم اللجوء إليها، لأن عائلته غير مسلمة، وبالتالي أن يكون مسلماً في مجتمع غير مجتمعه وعائلة غير عائلته أفضل من أن ينشأ في كنف أسرة غير مسلمة تركته لأجل المال، وهي بعد ذلك تشعر بالراحة الكاملة بفعل هدية السماء، كي تكون بطاقتها الخضراء لدخول الجنة، ولكن يظل للماضي رائحته المقلقة التي تنذر بيوم شؤم غير متوقع.

هكذا تجري الأحداث من منطق الراوية الذي يفرضه عقل الكاتبة فاطمة بنت عبد الله بن رافعة أو كما لقبت نفسها فاطمة بنت السراة، دون أن يكون للأحداث أو الشخصيات منطقها الذي ينبت منها تلقائيا، فالراوية (أم إبراهيم) تتحدث عن كل شيء من مرايا عينيها لا مرايا والواقع، وتسترسل في التحدث عن الأشخاص معبرة عن رأيها بهم بكل صراحة، من كلينتون رئيس البيت «الأسود» أسمته، وجاراتها النصرانيات وزوجها وأختها حتى تلك المعلمة التي لم تصادفها سوى مرة واحدة عندما قامت بتسجيل ابنيها في المدرسة، فكل مجريات الأحداث وعلاقاتها تسرد من قبل الراوية

ومنطقها الفكري السلفي المتشدد لا المعتدل، الذي يعتبر الشكل معيارا للحكم على هذه الشخوص، والذي يجد في الداعية وإن كان قاصرا في تعليمه دورا في التبليغ ولو في آية، والذي تعلنه مباشرة في سردها بما حملته من تقريرية استشهدت فيها بآيات من القرآن الكريم، وأقوال ابن تيمية وشروحات دينية سلفية للشيخ محمد بن عبدالوهاب تعزز انتماءها المذهبي ويتفق مع وجهتها في رفض الآخر المختلف عنها في الشكل الديني الذي اتفقت فيه، مع المحاولة الدائمة لإثباته خلال ممارساتها الدينية وتكرارها منذ بداية الخط السردي في الرواية وحتى النهاية التي جاءت سريعة وغير ناضجة في قيمتها الفنية أو التخيلية أو حتى في تبرير نهايتها التي تعلن فيها (أم إبراهيم) خسارة الجميع سواها .

1/2. بعد هذه الرؤية العامة وقبل دخولي إلى قراءة وجوه الآخر في خواطر الراوية، فإنه يجب توضيح منطق هذه القراءة، والتي حاولت أن تتعامل مع الرواية – إن تم التصالح على أنها كذلك وفق ما كتب على الغلاف – على أنها كتلة سردية منفصلة عن فكر كاتبتها بنت السراة، رغم فرض الرواية سؤالاً على فور انتهائي: ما العلاقة بين الكاتبة والراوية في بطن السرد؟ هل هناك حالة توحد بين منطقيهما الفكري بحيث كانت «ماجدة» بوقاً وعظياً ألقته الكاتبة في طريق القارئ أم أنها من ابتداع الكاتبة بشكلها الفكري والنفسي في بناء السرد؟.

إجابة هذا السؤال تجدها بسهولة في سردها من خلال الحشو غير اللازم للآيات القرآنية والدروس الوعظية التي هي أقرب لأن تكون (قص ولزق) من بعض الأشرطة الدينية والخطاب الدعوي المنبري، وذلك يُظهر أن الغرض من الرواية هو تقديم درس ديني وعظي ووصفة صحيحة من وجهة نظرها لكيفية الدخول إلى الجنة، تقول الراوية "هل يتساوى المتدين الذي أشقى نفسه بالعبادة، وحرم عليها من الأهواء والرغبات غير المشروعة، مع الذي باع نفسه لشيطان الهوى مستحلاً كل شيء ؟ أم منتهى العدل أن يجازى المتدين العابد بالجنة ويجازى العاصي بالنار؟»[3].

هذا هو ما رغبت بتقديمه الكاتبة في روايتها (المهلهلة) لا تقديم تجربة فنية سردية لها تقنياتها اللازمة وفق ما تعارف عليه الفن الروائي، فلا يوجد عمق في تصوير الشخصيات ولا تحليل لمستويات التفكير لديها بسبب فرض وصاية الكاتبة الفكرية، وتكاد منطقة الأحداث منعدمة وفارغة، والصورة السردية هشة الملامح،

فالشخصيات والأحداث المسترسلة في خطاب سردي خطابي لم تحز على المساحة الكافية من النضج والنمو.

ولأتأكد أكثر من هذه النتيجة، لجأت إلى البحث عبر بوابة (google) عن الكاتبة لعلي أجد شيئاً هنا أو هناك ما ينفي هذا الرأي، ويضعني على ضفة رأي آخر يجد الكاتبة مبتعدة عن مضمون الوصاية الفكرية على بطلتها في الرواية، لكنني وجدت عدة مشاركات لها في شبكة الدرر الدعوية، وآراء فكرية دينية لها علاقة في تصنيف الآخر من منظورها على بعض صفحات المنتديات العنكبوتية، تأكدت خلالها مدى تلك المقاربة الفكرية بين الراوية أم إبراهيم والكاتبة، فالهدف هنا خرج عن الحيز الفني السردي الذي يمكن تأويله فنياً إلى الحيز الأخلاقي الوعظي للرواية، وهو الهدف الذي ينادي به ما يسمى بالأدب الإسلامي الذي لا أجد له مبرراً، وأظن أن الكاتبة حاولت جعل روايتها تحت مظلته، وهو ما أوقعها في المباشرة والتقريرية التي أخلت ببنية السرد الفنية، وأعاقها عن القدرة على إعطاء شخوصها حيزها الفكري والمكاني والعقلي بشكل ينفصل عن عقل الكاتبة ومنطقها الأيديولوجي.

ومع كل ذلك، ورغم ضعف العمل فنياً حاولت التعامل مع الرواية ككتلة منفصلة عن الكاتبة، وجعلت همي الأول هو محاولة فهم العنوان الذي حملت الكاتبة حكايتها تحت مظلته.

2/1. أيمكن أن يكون العنوان (بعد المطر دائما هناك رائحة) بداية اللعبة في قراءة الآخر داخل هذه الرواية؟! هل يمكن أن يصلح عنوان هذه القراءة (بقرب الجنة دائماً هناك شيطان) لتصوير عوالم الرواية السفلى التي حاولت استقراءها؟

إن البنية العليا للسرد بكل تأكيد لا تخفى على القارئ، والتي أوضحتها في أعلى هذه القراءة، فماجدة الراوية أخذت تسرد حكايتها لتمجيد ذاتها أمام الآخر المختلف عنها، ولتقول رأيها بصراحة به رغم تعدد الآخر واختلافه خلال فضفضتها مع نفسها أو حين تتحدث مع صديقتها الحميمة أم مشعل بشكل خاص، فهي لا تخفي حتى مشاعرها من لفظ اسم الطفل الذي أخذت ترعاه وتقول: «جون! لفظت اسمه كمن يلفظ شراباً عكراً»[4]، إنها تحاول تميز الآخر عنها، جاعلة منه ناقصاً مخطئاً وقاصراً، فيما تحظى الراوية و(أم مشعل) الشخصية الوحيدة التي اتفقت وتصالحت معها رغم فارق السن والتعليم بل ورغم قصورها الدراسي على حد قولها فتحصيلها

«المدرسي كان للصف السادس الابتدائي فقط، أما المعرفي فبحر من محاضرات مشائخ السلف، ومن كتب وأشرطة ودروس تحضرها في المسجد ما بين صيف وآخر»[5]، فهي في نظرها الوحيدة التي تسير على الطريق الصحيح؛ وهو الطريق الذي انتهجته.

لكن العنوان الذي ظل يأزمني وأنا أتناول هذه الرواية – التي عوقبت بها من قبل جماعة حوار – كي أجد له مخرجاً، وجدت محاولة لتبرير مقصد الكاتبة منه، والذي جاء أيضاً مباشر خالياً من القيمة الفنية، فبعد المطر وهو بمثابة (الخير والرزق الذي تمثل في هدية السماء «جون» دائماً هناك رائحة قد تكون مزعجة بمثابة (الألم والخوف من خسارة هذه الهدية الجليلة إذا ما عاد الماضي ليسلبها إياها).

هكذا أجد عنواني (بقرب الجنة دائما هناك شيطان) عنواناً لمحاولة قراءتي لعوالم الرواية السفلية غير المباشرة محاكاة لعنوانها وقصتها المباشرة، وخطر ذلك في ذهني عند قراءة الرواية للمرة الثانية، وأنا أبحث عن زاوية الانطلاق، حتى توقفت عند قول ماجدة «صليتُ الظهر كيفما اتفق، شاعرة بشيطان الصلاة أنه قد تمكن مني كثيراً في الركعات الأربع» إنك تتأمل عند قراءة هذا المقطع، ثورة «خنزب» المعروف بشيطان الصلاة الذي ذكره الرسول صلى الله عليه وسلم فيما روي عنه في صحيح مسلم ومسند الإمام أحمد، وذلك عندما سأله عثمان بن أبي العاص عن وسوسة الشيطان له أثناء الصلاة، فقال عليه السلام «ذاك شيطان يُقال له خنزب، فإذا أحسسته فتعوذ بالله منه، وأتفل على يسارك ثلاثاً» إنه ببساطة شيطان الصلاة، فهل خنزب هو أحد أشكال وجوه الآخر أم أنه الأصل في تحديد علاقة الراوية بالوجوه التي صادفتها الراوية في مشوارها السردي؟

إن الصلاة هي أصل التفريق وفق الموروث الديني بين المسلم والكافر، وهو ما اتكأت عليها الراوية في تحديد هوية جارتها «أم سمر» الدينية، فتذكر «أم سمر مسلمة! أم مشعل قولي كلاما غير هذا، المرأة لا صلاة لا حجاب ولا حتى تعامل حسن»[6].

ولا يعطل المسلم عن صلاته سوى «خنزب» شيطان الصلاة، وماجدة أو أم إبراهيم التي تعزز انتماءها المتشدد وفق رؤيتها للدين الصحيح خلال سردها تخشى أن يضلها الشيطان في حياتها كما تخشاه في صلاتها، فـ «الوسوسة يا أحبة لا تكون فقط من الجن، بل من الإنس أيضاً» كما ذكرت في ص 110، ومن هذا الحيز الضيق نظرت الراوية للآخر في الرواية وكأنه

شيطان، لأنه خرج عن الشكل الديني الذي تعارفت عليه من مطلقها الفكري، فالآخر لديها هو كل خارج عن الشكل الديني الذي تعتنقه سواء كان قريباً لها أومن بيئتها أو كان خارج سياق المجتمع، فهو الذي يتمتع بممارسة الشهوات والملذات التي يحرمها الشكل الديني الذي التزمته هي، والذي تجده من الصحة ما تجعل الآخر لا يعقل أمامها فعلى حد قولها «إذا أسلمن علمناهن أمور دينهن الجديد، أما الآن فهن كفرة، ونحن منهن براء، والله لو كان صخرا لفهم ولان أمام كل هذه الدلائل، لكن قست قلوبهم فهن كالأنعام أو هم أضل»[7]، ولهذا فإن الراوية التي مجدت ذاتها وفق طريقة تدينها؛ تحدد علاقتها مع هذا الآخر صاحب الهوى الشيطاني بالاستعاذة منه والتعامل معه في استعلاء واحتقار وإنقاص والرفض والهروب؛ وهو ما عبرت به خلال خواطرها وأرائها عن الشخوص التي صادفتها، كما هو حال التعامل مع «خنزب» شيطان الصلاة الذي ينبغي أن نستعيذ منه ويستحق أن يتفل عليه ثلاثاً.

2/2. وهنا نصل إلى السؤال: من هو هذا الآخر الذي تضاءل في منطق الراوية وانتقصت منه وهي الغارقة في تضخيم الذات وتمجيدها وفق طريقة تدينها مهما كان قصورها السلوكي، والذي يفضحه سردها حين فضلت الهروب بجون خوفاً من استيقاظ ضمير والديه يوما ويأتيان لأخذه، وهو حق مشروع لهما، فقد تحول فعلها بالرعاية للطفل إلى محاولة سرقته والهروب به / الهروب من الآخر، وهو أبشع مما ارتكبه أبواه دون مبرر منطقي تذكره.

إن الآخر في الرواية جاء متعدداً بتعدد التيارات والأشكال الفكرية الدينية، وكأنها تحاول تشخيص هذه التيارات بمواقفها وجعلها في صورة سلبية منهزمة أمام ذاتها السلفية المتشددة بل إنها حاولت أنسنتها، فـ «شارون / الصهيونية الخبيثة، أمريكا / الليبرالية المادية، جاراتها اللبنانيات/ النصرانية المشركة، أم سمر / العربية الليبرالية المنسلخة عن الدين، نادية أختها / المسلمة التي ضلت طريقها وعادت لجادة الصواب، زميلتها القديمة / المسلمة الذائبة في هوية الآخر، غيث زوجها / المسلم السلبي البارد، جارتها الطبيبة هند / الليبرالية السعودية المسلمة، الخادمات لبابة / مدينة / مشرفة / الرقيق الخاضع المستعبد مادياً» وهكذا.

هؤلاء اختلفوا في اللون والجنس والدين والوطن، لكنهم اتفقوا في كونهم خرجوا عن نقطة القبول الوحيدة في ذات

الراوية التي عملت على تمجيدها، هذا القبول يبنى على الاتفاق مع الشكل الديني الذي تعارفت عليه الراوية أم إبراهيم، وتعتقده الصحيح دون غيره وتؤكده في نهاية الرواية بقولها"انغماسي لسنوات في قراءة كتب العقيدة ومقارنتها بكتب الدين الأخرى، لا أعني الأديان السماوية فهذه من المفروغ منه، أنها منحرفة عدا القرآن الذي تعهد منزله بحفظه، بل عنيت الدين الإسلامي نفسه بالفرق الكثيرة المنتسبة له بالاسم ..».

هكذا حاولت الكاتبة باجتهاد غير مقصود، أنسنة هذه التيارات وتصويرها بشكل مشوه يتفق مع رؤيتها، وإظهار مواقفها وطريقة تفكيرها في الحياة من خلال استحضارها في أجساد بشرية تتحرك داخل السرد وكأنها دمى مسلوبة الإرادة أمام الدمية الرئيسة (أم إبراهيم) التي تولت زمام الحكي في الرواية، لكنها – للأسف – رغم أنها حاولت أن تلبسها لحماً وشحماً تكسوا عظامها، إلا أنها كانت أجساد معاقة داخل السرد، فجميعهم حضروا وانهزموا بشكل مقصود منها؛ لتحاكمهم (أم إبراهيم) وتنتقص منهم وتحتقرهم وتسخر منهم بناء على منهجها الديني المتشدد الذي يتخذ من الشكل معياراً للإدانة دون العناية بالجوهر.

نرى هذا التأكيد من خلال ما ألبسته الكاتبة لبعض الشخصيات من أسماء وألقاب، ألم يذكر الرسول عليه السلام أن لكل منا نصيباً من اسمه، وإن كانت أيضاً بشكل غير مقصود منها لأن بقية الشخصيات غابت عنها ضرورة انعكاس الاسم على ملامح سلوكها وفكرها، فالفكر الديني الذي تنتصر له وتمجده حمل اسم (ماجدة)، ولم تكتف بذلك فقد أكدته أيضا من خلال استخدام كنيتها (أم إبراهيم) مؤكدة في سياق الرواية بأن اسم ابن الراوية يعود لاسم أبو الأنبياء، وبالتالي هو رمز لأصل الأديان الذي جاء الإسلام ناسخاً لها جميعا، وليس أي إسلام وإنما الشكل الذي تلتزمه الراوية دون غيره، وهي تؤكد على قوة هذا التيار الإسلامي من خلال اسم ابنها الثاني (خالد) وقالتها الراوية صراحة أنها تقصد منه خالد بن الوليد سيف الله المسلول، وبالتالي تحاول أن تخبرنا بأن هذا التيار الخالد وسلته هو قوة السيف الذي يعتبره بعض المتشددين والمتطرفين الطريقة الوحيدة لنشره وفرضه على الآخر، بينما جون الذي أسمته محمداً على اسم نبينا صلى الله عليه وسلم، أرادت منه أن هذا الشكل الإسلامي الصحيح مبلغه هو محمد، وهو الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور كما فعلت (ماجدة) مع جون حين أسلمته.

أما أم مشعل صديقتها الحميمة، فلايغيب أيضاً عن ذهن القارئ بعد هذا التوضيح مقصد الكاتبة من تسميتها بذلك، فهي المشعل / الداعية إلى الله تعالى، الحكيمة والملمة بالدين وتعاليمه، والتي تقوم بالمحاضرات والدروس الدينية والرقية الشرعية التي تشفى على يدها أمراض الناس النفسية بل هي التي أسلمت على يديها أم ديفيد، فهي إذا المسكة بالمشعل / المنهج الشكلي السلفي المتشدد) الذي يهتدي إليه الضالون أثناء سيرهم في ظلمات الطريق.

ومن المعروف أن السمر هو اللهو والطرب ولهذا لا نستعجب تلك الشخصية التي جاءت عليها(أم سمر)، المسلمة بالاسم فقط، والتي أخذتها ملهيات الدنيا، فسلختها عن دينها.

فيما كان زوجها اسمه (غيث) وهو يمثل التيار الإسلامي المعتدل لكنه في رأي الراوية سلبي في مواقفه والبارد في مواجهة الآخر بخلافها هي المتشددة في إظهار مواقفها دون محاولة لأي دبلوماسية تهددها بالذوبان في الآخر، فكان اسمه (غيث) من المطر الذي يغيث الأرض بعد موتها، والملاحظ أنها في بداية الصفحة الأولى من الرواية تقول «ستمطر الليلة أو في الغد.. قالها زوجي قبل أن ينام وهو يتأمل سماءنا الملبدة بالسحب، وركود الرطوبة الخانق، والسكون الطاغي على كل شيء» إنه التيار الذي يرى في وجهة نظر الكاتبة نتوءات الواقع السياسي والإسلامي لكنه لا يحرك ساكنا، رغم وجود السحب مفضلا الصبر والعقل بدلا من المواجهة والقتال.

أما هند وهي جارتها الطبيبة التي لا تحب الملتزمين، فإن اسمها فيه إشارة واضحة على أنها من خارج الهوية الاجتماعية السعودية (مجنسة) وربما كانت بسبب ما تحمله من فكر متفتح يخرج عن نص الشكل الديني الذي تلتزمه الراوية فهي من بيئة أخرى تعايشت مع النسيج الاجتماعي المحلي حتى اكتسبت هويتها السعودية.

إن كل هذه الشخوص بما تمثله من أشكال دينية في رؤية أم إبراهيم / السلفية المتشددة؛ هي ضالة الطريق، ولهذا كان نهايات بعضهم هي الشقاء كأختها نادية التي تمردت على العائلة لتتزوج عن حب / الخطيئة في رؤية السلفية المتشددة، وتنتهي حياتها معه إلى الطلاق، أو جارتها الطبيبة هند العانس التي لا تحب الملتزمين وتزوجت على كبر فعاقبتها بابن معاق ذهنياً ومريض، فيما سكتت عن نهاية أم ديفيد، لأنها ليست

أكيدة من مدى صدق إسلامها كونها لم تعلنه على الملأ، إلى آخر من ذكروا في الرواية، فهم في رأيها لا يستحقون النهايات السعيدة والتي تحققت لها دونهم جميعا، فهي لم تنزلق مع الآخر خلال سنوات احتكاكها به، واختارت الطريق الأصح دونهم، فكانت نهايتها السعادة والطمأنينة.

أو بشكل آخر (الجنة) التي لطالما أخذ الشيطان / الآخر، يتربص بهويتها الدينية كي تنزلق معه، ويهددها بالرجوع وسلبها (هدية السماء) جون / محمد الذي علمته الإسلام، ففضلت الهروب منه لسنوات طوال، لكنها ظلت تخاف رائحة المطر / شيطان الآخر، وفيما يبدو أنها ضمنت (الجنة) على اقتراب الشيطان من طريقها إليها.

تقول الكاتبة حين دخلت إلى حديقتها المبتلة بماء المطر «ملأت رئتي بالهواء البارد والرائحة المبتلة، متأملة الأرض الطينية المنتعشة وأوراق الشجر مبهجة اللون، ولأول مرة لا أتعب ... لأول مرة لا تهزمني الرائحة»[8].

التماس ما بين العنوان (بعد المطر دائما هناك رائحة) وما بين (بقرب الجنة دائما هناك شيطان).

- المطر ــــــ هدية السماء محمد (جون سابقا) الذي يتسبب في الدخول إلى الجنة أجر صنيعها في أسلمته .
- الرائحة الرطبة المزعجة للمطر ــــــ تهديد شيطان الآخر في محاولة استرجاعه لمحمد / جون.

الهوامش

1) الرواية : بعد المطر دائما هناك رائحة؛ فاطمة "بنت السراة"، دار : الانتشار العربي، بيروت، ص 53.
2) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 26.
3) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 93.
4) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 51.
5) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 54.
6) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 83.
7) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 61.
8) الرواية: بعد المطر دائما هناك رائحة، ص 12.

* * *

«بعد المطر دائماً هناك رائحة» تبريرات «الأنا» في قتل «الأخر»

كامل فرحان صالح

هــذه صـورة ابـنـي الـصـغـيـر... هـل بـرأيـكـم يمـكـنـنـي أن أتـركـه لـلـخـادمـة أو إحـدى العـائلات مقابل الفوز بفرصة عمل لي ولزوجتي؟ والسؤال نفسه أطرحه عليكم.

يمكن أن يكون الأمر مفهوماً إذا كان الشخص مدمناً أو معوقاً أو فقيراً مدقعاً لكن أن يكون سوياً ويتمتع بقواه العقلية... لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يترك ابنه عند أحد بحجة واهية لا تمت للسلوك الإنساني السوي بصلة.

أما بعد، شكلت الرواية عندي نوعاً من الصراع الفاتر بين أن أحافظ على موضوعية ما في مقاربتها أو أن أخرج عن ذلك، وأقدم اعتذاراً لخوفي أن لا أتخذ موقفاً حيادياً في القراءة.

لكن هل ثمة أحد، غير الأنبياء، يمكنه مقابلة الشتيمة والكره والحقد بمحبة وابتسامة أو بموضوعية؟ وهل يمكن للمرء مهما كان مستواه

العلمي وثقافته أن يكون حائطا مثلا أمام من يبث سمومه في وجهه دون أن يعي تماما ما ذنبه وماذا فعل؟.

أسئلة جثمت على روحي وعقلي وأنا أقرأ هذا العمل، وبعد ذلك الكتابة عنه بهدف إبراز الآخر في الرواية المحلية.

سأقدم ورقتي متحلياً قدر الإمكان بحلم الأنبياء من جهة وبرودة الحائط من جهة أخرى، لا لشيء إلا لأن ما بين أيدينا يثير الشفقة على المستويات كافة، ولاسيما على مستوى البناء الروائي والفكري والديني والسياسي ناهيك عن المستوى الأهم من كل هذا وهو الإنساني.

«الأنا» في هذا العمل ليست «أنا» بمعناها الجمعي ولا تمثل إلا نفسها، فثمة نماذج كثيرة ضمن هذه «الأنا» لا تتفق معها ومع خطابها، وبالتالي فان الآخر ليس آخر إلا من الزاوية النمطية التي حددتها الكاتبة (أي بطلة العمل).

الآخر في العمل يبدو جليا بل وصارخا في مواقع كثيرة وعلى أكثر من مستوى، مقابل «أنا» تبدو بدورها مرتبكة وهشّة وتفتقد إلى بناء منطقي في تمظهر حضورها داخل العمل، وهي «أنا» استعلائية استفزازية واعظة فيما تطرحه وتقوله، ورغم دفاعها الظاهر عن الدين إلا أنها تفتقد إلى الوازع الإيماني الذي يدعو إلى «كلمة سواء» و«التعارف» و«أحب لأخيك ما تحبه لنفسك». حيث من الضرورة التفريق بين مفهومي المتدين والمؤمن، ففيما الأول يلتصق بظاهر الدين من طقوس، يتوسع المعنى الآخر ليشمل الإيمان بروحية الدين التي بقدر إيمانها بالخالق وعدالته ورحمته وتجليه في كل شيء في هذا الكون، تؤمن في المقابل بالإنسان وبما يمور فيه من مشاعر واختلاف وتمايز. فـ «الآخر» هو الكافر، وبرأيها أن المسيحيين أو كما تطلق عليهم النصارى، «لا جنة لكم، ما دمتم تشركون بالله شيئاً»، لكن لم يفهم القارئ، كيف يمكن أن ننصب أنفسنا مكان الخالق جل سبحانه، وكيف يجوز لها أن تستخدم اسم المكان أي الناصرة للتقليل من المسيحيين بدلا من النسبة الى السيد المسيح عليه السلام، فهل يجوز لنا مثلا أن ننسب شخصا الى مكة او المدينة او القدس او أي مكان على وجه الارض لنقلل من مكانته وايمانه وعلاقته بخالقه؟. وتذكر الراوية مثلاً أن جدها الداعية قال في هذا السياق: ««بعض النصارى تود لو انهم مسلمون من حسن خلقهم، وبعض المسلمين تحسبهم من سوء خلقهم يهوداً أو نصارى».

هذه «أنا» لا تجد أمانها وقبولها –

كما تعتقد - إلا في «أنوات» تنتمي وإياها إلى هوية واحدة ودين واحد، ولا تجد غضاضة في إلصاق كل المشاكل التي تقع فيها وتحيط بمجتمعها بهذا الآخر لا لشيء إلا لأنه مختلف عنها هويةً وانتماءً وعقيدةً وفكرًا.

هذه «الأنا» المريضة بـ «عظمتها» و«أبهتها» يصل الأمر بها إلى إلغاء هوية هذا الآخر ودينه بل ومسحه عن الوجود، وقد تجلى ذلك برمزية صارخة عندما استبدلت اسم الطفل «جون» إلى اسم «محمد» دون أن تسأل نفسها مثلاً وهي أم لولدين، لماذا لم تقدم على ذلك مع أولادها من لحمها ودمها، بل اكتفت بالتذرع بالعادات والتقاليد حيث اسم ولدها الأول نسبة لاسم والد زوجها واسم ولدها الثاني نسبة لاسم والدها. إضافة إلى ذلك تشبيه جارتها اللبنانية ام سمر بأبشع الاوصاف دون أن يفهم المتابع والقارئ سبباً مقنعاً لذلك، كما لا ينسى في هذا المقام إطلاق زوجها لقب أم دودة على أم ديفيد جارتها اللبنانية المسيحية في المجمع.

هذه الأنا لا تتخذ موقفا من الآخر كحالة شخصية وحسب بل يطال هذا الموقف السلبي هوية هذا الآخر ولغته وبلده، حيث هذا الآخر وهو هنا «اللبناني» تطاله نظرة هذه الأنا الاحتقارية كقولها: «هؤلاء اللبنانيات» أو كصب جام غضبها على «اللهجة اللبنانية» أو كرفضها لتنوع الأديان والمذاهب في المجتمع اللبناني، زاعمة أنها السبب في مشاكله، وهذا بالتأكيد غير صحيح ولا يمت إلى الواقع بصلة. والمثير للانتباه، أن طابع الرواية وناشرها جهة لبنانية وهي «دار الانتشار».

هذه الأنا المتوهمة اكتمالها بالحق والصواب وامتلاكها حصرية فتح أبواب الجنة والفوز بالسماء ولمن يحق الحياة على الأرض، هذه الأنا مثلاً كما لاحظ القارئ لا تنجب إلا أطفالا ذكوراً، وشاءت الصدف أيضاً أن تترك الخادمة بعد أن هربت، طفل العائلة اللبنانية الذكر عندها أيضاً، وهي ترضع أطفالها من حليبها رافضة الحليب الصناعي، ثم وبعد اقتراب الرواية من نهايتها يلحظ المتابع والقارئ أنها تدون ملاحظة جاء فيها: «نفد الحليب الصناعي المساند لحليبي من الأسواق». كيف تقدم موعظة شديدة اللهجة عن الحليب الطبيعي في بدايات العمل، ثم نكتشف أنها كانت تستند إلى «الصناعي» أيضاً!. طبعاً، لا نريد التقليل من هذا ولا الإشادة بذلك، وهذا لا يعني المتابع في قراءة الرواية، لكن ذكره هنا لإظهار مدى الإرباك التي وقعت به المؤلفة، ولم تنتبه إلى تفاصيل عملها، وهذا التفصيل يكاد لا يذكر أمام التفاصيل

الأخرى في الرواية، حيث بالإمكان تقديم ملاحظات عن كل صفحة من صفحات العمل البالغة نحو مئة وخمسين صفحة.

«أنا» لا تلاحظ أو لا تريد أن تلاحظ، كيف تجيز كل مذهب الذرائع لنفسها و«تحلّه» دينياً واجتماعياً واقتصادياً وأخلاقياً ليصبح مقبولاً ومشرعاً لها فيما تحرمه على الآخر ولا تقبله منه، حتى على أقرب الناس إليها أي زوجها، إذ ثمة مواقف عديدة تظهر فيها نظرة غير معهودة تجاه الزوج، حيث تتلفظ بكلام يشتم منه الاحتقار والاستهزاء بزوجها، كما يبدو خروجها إلى بيت أهلها دون إرادته تمرداً غير مفهوم على الزوج، من قبل شخصية تعظ في كل وقت ومكان وتدعي تمسكها بالدين صباح مساء، حيث طاعة الزوج موجبة شرعاً.

العمل الذي تدور أحداثه في مكان مغلق وهو «مجمع الغدير السكني»، يحمل القشة التي تقصمه وتنهيه، إذ كان بإمكان الكاتبة قبل أن تكتب عملها هذا، أن تبذل القليل من الجهد في التفكير لتعرف أن الحادثة المركزية التي بنت على أساسها الرواية، هشّة، حيث كان لزاماً على «البطلة» أن تسلم الطفل إلى سفارة بلاده بما أن الأوراق الثبوتية والتطعيمات بحوزته بمعنى أن هناك ما يؤكد هويته، وبالتالي فإن سفارة بلاده ملزمة بالاهتمام به ورعايته لحين إعادته إلى أهله أو أحدٍ من عائلته وفي حال تعذر ذلك تسليمه لدار اجتماعية في بلده.

لكن المؤلفة التي تتبع أسلوب «الخطابات» المتراصة جنبا إلى جنب، «رمت» الحادثة الأساس في الرواية بهذه الخفة غير المفهومة، وشاءت أن تواصل حديثها عن التقديمات التي يقوم بها دار الرعاية في بلدها ثم حديث عما عانته صديقتها التي تعمل في هذه الدار من الماكياج اللبناني الذي سبب لها مشكلة في العين، و«خطابات» أخرى عن الدين والتربية والجن والإنس والفاسق والعابد و«عجب الذنب» أي العظمة الناتئة أسفل الظهر...

ولا ننسى أيضاً «خطاباتها» عن الوضع السياسي بعد 11 سبتمبر في مستهل العمل وتبريرها لهذا الاعتداء الإرهابي الإجرامي، وكأن الإسلام لا ينتصر – حسب زعمها – إلا بأفعال هكذا، وهي في الحقيقة والواقع لا تمت إلى روحيته وتسامحه وإنسانيته السامية بصلة، ويشار في هذا المقام إلى ما وقعت فيه المؤلفة من خطأ تاريخي عندما ربطت وقت الحادثة بـ«كلينتون» وهي كما معلوم للجميع، وقعت في حكم جورج بوش الابن.

وإذا شاء المتابع أن يغض الطرف عن

هذه الحادثة وغيرها، فثمة سؤال يرافقه طوال قراءة العمل:

ما هو المبرر والمسوغ الطارئ لأن تترك العائلة ابنها وتهرب؟.

فالمؤلفة اكتفت بأن الأم والأب فعلاً ذلك بحجة الفوز بفرصة عمل نادرة، لكن، ما هو هذا العمل النادر؟ وهل هذا العمل يرفض وجود أبناء عند العائلة؟ ولماذا يرفض ذلك؟ وهل الأم والأب تركا ولدهما بهذه السهولة؟ ما الحديث الذي دار بينهما قبل القيام بهذا الفعل غير السوي؟.

وإذا واصل المتابع قراءته يلحظ في الصفحة الأخيرة من العمل أن الراوية أم إبراهيم شاهدت لينا أم جون أو «محمد» وهي تتسلم جائزة على فضائية دبي وقد أنجبت 3 أولاد، إذن كيف يستقيم هذا الأمر؟ وكيف يمكن أن يقنع هذا الأمر المتابع والقارئ؟ أم تترك ابنها لتلد 3 فيما بعد!!.

ومهما يكن رأي الراوية/ المؤلفة بالجائزة التي نالتها أم جون، فهذا يعني بشكل آخر، أن هذه الأم تربي 3 أولاد وتعمل ونالت بسبب ذلك جائزة، إذن ما المنطق والمبرر والمسوغ لتترك رضيعها مع الخادمة، وتهرب مع زوجها ليلاً من بيتهما في مجمع الغدير؟.

لعلني أركز على هذا النقطة لأنها تعتبر العمود الفقري للرواية، فكل هذه الأسئلة والتساؤلات لا تجد جواباً لها في العمل.

فإذا كان احتمال وقوع الحدث الرئيسي بهذه الهشاشة لافتقاده إلى مرتكزات تشكل حتمية وقوعه، ومن ثم الدخول في لعبة التشويق لاستشراف التداعيات والأحداث اللاحقة الناتجة عنه كحجر الزاوية، فما التقييم الذي يمكن أن يخرج به المتابع والقارئ لهذه الرواية!.

في المقابل، من أساسيات الكتابة الروائية، أن ينقل المؤلف/ الراوي أحداث الرواية وتفاصيلها وتشكل صيرورتها إلى القارئ، لكن ماذا نجد أمامنا: الراوية تنقل لنا آراءها الشخصية، بل وتريد فرضها علينا كقراء والاستسلام لها.. أراء مسبقة معلبة تدلقها كيفما اتفق، معتقدة في ذلك أن العمل الروائي يمكنه أن يبرر لها ذلك.

فضلاً عن ذلك ثمة حشو غير مبرر واستطرادات ليست في مكانها أبداً، كما لا تشكل محركاً ما في الرواية، بل تحضر نافرة ولا يجد القارئ تفسيراً لها، سوى رغبة عند المؤلفة باستعراض معرفتها ودقة ملاحظتها!.

لا شك أن بروز الأنا بهذه الحدة

والمبالغة يحول انتباه المتابع عن رصد كيفية حضور الآخر، وهذا يفتح ثقوباً أخرى في بنية العمل، فـ «أنا» الراوية يهيمن على كل شيء، ويكاد بل يخنق كل تشكل صحي للشخصيات الأخرى. فالراوية تفرض حضورها الطاغي بدكتاتورية دون شفقة أو رأفة فتتعامل مع شخوصها بمزاجية مرعبة ومربكة، تخلقهم تحاول بعث الحياة فيهم وتحديد ملامحهم، غير أن هذه الشخصيات جميعها لا تمتلك القدرة على الاستمرار، فتسقط بعد صفحة أو مقطع أو سطور في العمل، ليعود بعضها بعد ذلك إلى الحضور، لكن لا تعرف لماذا حضرت ولماذا غابت.

لا أعتقد أنني سأبالغ إذا طالبت بعرض هذا العمل على استشاري نفسي. فشخصية الراوية – مثلاً – التي تريد أن تثبت للقارئ سطرا بعد آخر، مدى تمسكها بدينها وطهارة بيئتها، تهرب بدورها مع زوجها من مقر سكنها إلى سكن آخر، لخوفها من أن تستعيد أم الطفل ابنها. وكأن هذا السلوك الفطري جاء ليعري كل ما تدعيه من قيم... كما يكشف في المقابل مدى التأزم الأخلاقي الذي وصلت إليه، فإذا تمكنت من الهرب ونجحت في ذلك، ماذا ستفعل مع الطفل الذي أصبح شاباً عندما يقرر أن يستعيد عائلته الأصلية، فهويته لا تزال تحتفظ باسم الأب والأم والعائلة.

غير أن الرواية لم تطرح هذه الإشكالية – وهي تستحق الطرح والمعالجة – لكن وعلى ما يبدو أن دخول الراوية في هذا الأمر سيحيل السرد إلى طرف آخر وبالتالي يبعد الضوء عنها كبطلة مستأثرة بكل شاردة وواردة.

من جانب آخر، سعيت أن أفهم ما مدى علاقة عنوان الرواية بالرواية، غير أنني أعترف بعدم قدرتي على تعليل هذا الربط، كما أعترف أنني ابتسمت مطولا عندما تحدثت الراوية عن الجو الماطر في جدة.. وخلت للحظات أنها تتحدث عن لندن أو باريس أو اليونان مثلاً.

لماذا نكتب رواية؟

سؤال أطرحه في ختام قراءتي المختصرة، فهل الرواية سلطة تمارسها الأنا لقمع الآخر؟ وقتل المخالف لها؟ أو أنها حاضنة لخطاب وعظي يهدف إلى جعل الكون كما يراه ويريده؟ أم الرواية لا هذا ولا ذاك، إنما تتشكل لتحتضن عوالم وشخصيات وأمكنة وأزمنة تهدف إلى إمتاعنا؟.

---

*) ورقة في رواية: «بعد المطر هناك دائما رائحة» لفاطمة بنت السراة، مقدمة إلى جماعة حوار بنادي جدة الأدبي، 22 أبريل 2008.

استدخال الآخر «رواية: البحريات مثالاً»(*)

سحمي الهاجري

(1)

رواية

تطورُ العلاقةْ بالآخر، جزءٌ من التحولاتْ التي حدثتْ في المجتمعِ المحلي. هذا أمرٌ يبدو جلياً من الناحيةِ النظرية. ما يثارُ دائماً، ذلك التساؤلُ القائمْ، عن تطور أدواتِ التعبير عن طبيعةِ العلاقة بالآخر، وكيف مثلتها الرواية المحلية تحديداً؛ بوصفِ الرواية فنَّ التحولاتِ الكبيرة؟.

بمعنى أن موضوعَ (استدخالِ الآخر) له جانبٌ علمي، يُعنى بحركةِ التمازجِ البشري، وينبني على الرصدِ والملاحظة، ولكنه يركزُ على الجوانبِ الظاهرة. في حين تكشفُ البِنية الروائية، بتعدد عناصرِها التكوينية، وانفتاحِ خياراتِها الدلالية، ذلك البعد الإنساني العميق للتجربة، وتغوصُ إلى دخائلِ التركيبة الوجدانية والنفسية، للشخصياتِ الممثلة للحدث.

(*) رواية «البحريات» لأميمة الخميس.

ومن الأمثلة في هذا السياق روايةُ (البحريات)، للكاتبة السعودية أميمة الخميس؛ حيثُ تأسستْ الحبكة، من خلال تكنيك (الراوي العليم)، على البعدِ الأفقي المتمثل في المكانِ الحاضن للحكاية، وطبيعةْ مواضعاتِه الثقافية، وترسيمة منظوماتِه السلطوية. وأسقطتْ الزمن رأسياً، ليمثلَ حركةَ التحول، بواسطة تدرُّجْ حضورْ نماذجِ البحرياتِ الثلاثْ: (بهيجة) و(رحاب) و(سعاد)، ثم بحريةِ الظلْ، أو سيدةِ البحريات (سهام)، التي انحصرَ ظهورُها في عبارةِ الإهداء؛ لتمثلَ نقطةَ التماهي التام، أو كمال عمليةِ الاستدخال. في حركةٍ معاكسة لموقفِ النماذجِ النسائية المحلية، التي جسدتْ (أمْ صالح) مداها الأقصى في رفضِ الآخر المتمثلْ في (بهيجة)، وقادتِ «المحيطَ العدائي الرافض لألوانِها الفاقعة». (البحريات، ص 63). وحملتْ عباراتُها النارية، دلالةً رمزية، على عمق درجة الرفض: «أنا ادري من وين يجيبون لنا ها الكافرات.. حسبي الله عليك ياشامية بليس». (البحريات، ص 36).

وصم (بهيجة) بالكفر ومثلُها (إنجريد) الألمانية، تحيلُ إلى فكرةٍ تقليدية، طالما رددها الباحثون، حولَ النظرة إلى الآخر؛ تقومُ على تقسيمةٍ ثلاثيةِ الأبعاد، لكل بُعدٍ منها جذورهُ وامتداداته، في تاريخِ الممارسةْ البشرية:

- الأولى مثالية؛ تقوم على استحضار البعد الإنساني المفعم بنشدان العدالة، وروحية التفهم والتعاطف. ونشأت منذ القدم بوضع قوة القيم الأخلاقية في مواجهة القوة المادية المجردة. وتوجد أبرز أمثلتُها الحديثة عند كُتَّاب ما بعد الكولونيالية. مثل: (إدوارد سعيد)، و(هومي بابا).
- الثانية إقصائية؛ تُنسب عادة إلى طبيعة خطاب الأصولياتِ المغلقة، التي تحاولُ الجمع بين القوتين معاً، الأخلاقية والمادية؛ لتضمنَ سطوةً مطلقة، تمكنُها من احتكارِ السلطة وإلغاءِ الآخر. وهذه النسبة تصرفُ النظرَ أحيانا عن ملاحظة تأثيرها خارج هذه الدائرة، كما تظهر في مفهوم الجبرية عند (سارتر)، ومفهوم الآخرية الرمزية في تحليلات (لاكان).
- الثالثة تفاعلية؛ تحكمُها عواملُ الواقع، ومقتضياتُ التحولاتِ الاجتماعية، على مدى حركةِ التاريخ الإنساني. ونجدها عند (فوكو) في حفرياته عن لحظات الانقطاع والفصل، مما يحاولُ التاريخُ استبعادَه؛ ليؤكدَ استمراريتَه. (حفريات المعرفة، ص

وما بعدها). كما نجدُها عند (ديريدا) 37 – مثلاً – في مجملْ أعمالِه.

ومن الواضح أن التركيز على واحد من هذه الأبعاد الثلاثة، لا يلغي جوهرية التداخل بينَها، بقدرِ ما يظلُّ مجردَ اقتراحٍ إجرائي؛ مما يعني أن الإشكالية معقدةٌ ومتداخلة بطبيعتها، بدرجة تعقيد وتداخل أسئلة الكون والوجود.

(2)

عندما نتتبع حركة الآخرية في رواية (البحريات)، يبرزُ البعدُ الأخير بصورةٍ واضحة، ولكنها لا تخلو – في الوقت ذاته – من استبطان البعدين الآخرين، مما نجده في تصرفات وأقوالِ الشخصيات، انطلاقاً من موقعها في بِنيةِ الحكي؛ فالموقفُ السابق لـ(أم صالح) ينتمي إلى البعدِ الثاني، وعلاقة الغربة التي جمعت بين (بهيجة) و(إنغريد) تتأسس على البعدِ الأول.. وهكذا.

ولكن يظلُ البعدُ الثالث هو الإطارُ العام للحكاية؛ مما ساعد على الفرز بين حالة تفاعلِ الذات مع الآخر في ظروف مستقرة وثابتة، وتفاعلِها معه في مراحلِ التحولات العميقة؛ أي حين تكون عملية التفاعل جزءاً من متغيرات أكبر من الذات ومن الآخر معا. متغيراتٍ تجثمُ على الذوات وتصهرُها في بوتقة واحدة؛ لتصبحَ شؤون وشجون هذه الذوات مجردَ تفاصيل لشؤونٍ وشجونٍ أكبر.

وهو الأمرُ الذي دونته الرواية من خلال شعرية اللغة، وما تستثيرُ من شعرية السرد؛ بهدف التأريخ لتلك الحقبة التي مرت سريعاً، دلالةً على جذريةِ المتغيراتِ الجديدة، وتسارع وتيرتِها.

وإذا كان استدخال الآخر جزءاً من حقائق الواقع بمنطق التحولات، فإنه ينطوي على قدرٍ كبيرٍ من الألمِ الممض، على مستوى النماذج الإنسانية؛ لأنه يقومُ على نوعٍ من المحوِ المتدرج للذاتيةِ الفردية، حتى على مستوى ذكرياتِها وآلامِها وشجونِها؛ خاصة عندما تكون (نجد) هي البيئةُ المكانية للتحولات، فـ (نجد) بيئةٌ إشكاليةٌ بامتياز، تجتمع فيها الأضداد، مما أعطى الشعرَ – تقليديا – أفضليةَ القدرة على تكثيفِ الصورة في الحالتين؛ فأحيانا تصلُ دلالة (نجد) الرمزية في الوجدان العربي إلى كونِها واحةً من واحات النعيم، في صيغةٍ كررها الشعرُ العربي على مدى عصوره المتتالية، ومنها قولُ الشاعر:

أكرر طرفي نحو نجدٍ وإنني
إليه وإن لم يُدركِ الطرفُ أنظرُ
حنينا إلى أرض كأن ترابَها
إذا مُطرت عودٌ ومسكٌ وعنبرُ

(انظر: البحريات، ص 258).

يقابِلُها صورةٌ أخرى، على النقيضِ تماماً، تبدو فيها (نجد) وكأنها وهدةٌ من وهادِ الجحيم، عبَّر عنها الشاعرُ الشعبي بقوله:

يا نجد يا مدهال غبر السنيني

ربعك يشوُّون الجراة الفراهيد

أربع سنين فيك مستصبرين

ما نشبع الا من صرامٍ إلى عيد

(انظر: البحريات، ص 41)

والكاتبة أطنبت في وصف الطبيعة الصحراوية، وقانون الشح والندرة في كل شيء، مما انعكس حتى على الديانات الصحراوية، وأفقدها تلويناتِ المدن ودناديِشها ودراويشِها. لتقابلَ بكلِّ ذلك نداوةَ الماء وطراوتِه، وهو ما توحي به بيئةُ البحريات. وتؤسس بهذا التنافرُ التام، مقياسا معياريا لما سيحدثُ فيما بعد؛ تبعاًلتوالي أحداثِ الرواية.

إذن المكان بهذه الرحابة المفتوحة على شتى الاحتمالات، مؤهلٌ لأن يكون بيئةً لتحولاتٍ عميقة، لو تحققت شروطُها الأخرى. ومن المعروف أن مكة المكرمة والمدينة المنورة والمدن المحيطة بهما، تحققت فيها شروطُ استدخال الآخر منذ عدة قرون، مما لا داعي لتكرارهِ، أما (نجد) فكان قيامُ الدولة، وتدفق عائداتُ النفط، سبباً أساسياً في تحولاتِها الحديثة.

(3)

تسارع التحولات، انعكس على تطور النماذج التي مثلتها الشخصيات الثلاث، وكان اليقين هو السمة الكاشفة لنمط الشخصية، والمعروف أن اليقين يتحقق إما بسبب الجهل، وإما بسبب العلم، ولكنه لا يمكن أن يتحقق بوجود الشك.

كان يقين (بهيجة) بسبب الجهل، وكانت تشارك الآخرين في الإيمان بأسطورة بنات أبو دحيم. و(رحاب) كان يقينها بسبب العلم، وطالما نصحت (بهيجة)، و«علمتها ترتيب أولويات الحياة؛ بحيث تتحول إلى درج نصعد عليه درجة تلو أخرى، وليس مجموعة كراكيب قد تطبق وتنقلب علينا ذات يوم». (البحريات، ص 164). أما (سعاد) فقد فقدت يقين الجهل، ولم تحصل على يقين العلم. فكانت اضعف البحريات أمام ظروفها، ووقعت في المحظور، كما تعكسه سذاجة نظرتها للعلاقة مع (متعب). الجار في الحارة المدنية، التي فقدت رقابة الحارة الطينية، واحترام علاقات الجيرة.

وكلما ضاقت مساحة اليقين، اتسعت مساحة الحلم العبثي. كانت تحلم بأن يتخلى

(متعب) عن أسرته النموذجية، ويترك أولاده، وزوجته الجميلة المثقفة، التي تشبه (إلسي فرنيني)، وأن يخلصها من زوجها (سعد آل معبل) ويتزوجها ويأخذها هي وأولادَها، لتعيش في سعادة متخيلة، متأثرة بفلم (إمبراطورية ميم) لفاتن حمامة.

كانت حكاية (الآخر المرأة) في مثل هذه الرواية هي الأقدر على تمثيل مسألة استدخال الآخر؛ لأن (الآخر الرجل) عندما يفد إلى مجتمع مختلف، يمتلك نوعاً من الاستقلالية والخيارات الذاتية، ويمكنه الانعزال الفردي، أو داخل جالية محددة، مما يتحكم في درجة التأثر والتأثير مع المجتمع المستضيف، في حين تنخرط المرأة بدرجة أكبر في عملية الاندماج، بحكم ارتباطها والتصاقها بالأسرة المحلية، ومحدودية خياراتها الذاتية، كما حدث للبحرية الأولى، ودخولها في تناقص تلك الشذرات المتفرقة «من ذاكرة مضمحلة عن الشام». (البحريات, ص 8).

(4)

في مثل هذه الظروف، يتحركُ مفهومُ الآخر، من كونه مفهوماً استبعادياً في أساسِه، إلى حالة لا يعودُ الآخر فيها نقيضَ (الأنا) بشكلٍ كامل، بقدر ما يتحولْ إلى جزءٍ من واقعِها، أو قدرِها الإنساني؛ لأن الآخر في حالات الجمود والثبات، يبدو بمثابةِ الخطرْ الذي يهددْ بتفكيكْ وحْدةْ المنظومةْ المستقرة، أما في أزمنةِ التحولات، فإنه يصبحُ جزءا من دينامياتِ التحول، وربما يصل أحيانا إلى كونه واحدا من ضرورات التحول، كما في حالة المجتمع المحلي الذي انفتح على العالم، واحتاج إلى ضخِ دماءٍ جديدة، في كل جوانبِ الحياة، بعد أن ضل منتظرا على قارعة التاريخ، أحقاباً مديدة، مشابها لصحرائة التي: «تتوسلُ الماءْ من قيعان بعيدة». (البحريات، ص (7).

ساهمت حركةُ التحولات في خلخلة المنظومات والمفاهيم القديمة، مما انعكس على البنية النفسية للأفراد والجماعات. تُمثل الرواية هنا بحالة البنات الملتحقات بالتعليم، والصراع النفسي المعتلج داخل ذواتِهن: «هل هن خاطئات مبتدعات لبدعة سيحملن وزرَها ليومِ القيامة.. أم هن أمهاتُ المؤمنين». (البحِريات، ص 11).

من هذه الشقوق في الجسد الاجتماعي دخل الآخر، وأصبح من وقائعِ الحياةِ الجديدة، وهو ما صورته الرواية بداية من العنوان، الذي يُصرح بالآخرية المحددة بهؤلاء النسوة: (البحريات)، وهن «نساء تقذفُهن أمواجُ البحر إلى قلبِ الجزيرةِ العربية... تتجذرُ النساءُ البحريات في نسيجِ

الحياة.. وتختلطُ حكاياتُهن بحكاياتِ النساءِ الأخريات في البيوتِ المغلقة». (البحريات، الغلاف الخلفي). تجلبُهن غواياتُ الرجال ونزعاتُهم الغريبة؛ باعتبارها جزءا من وقائعِ الحياة، هي الأخرى. (بهيجة) و(سعاد) و(رحاب) يعكسن ثلاث مراحل من حركة تطور المجتمع:

- البحرية الأولى تنتمي لزمن الجواري، تُهدى إحداهن إلى علية القوم، فيهديها لمن هم دونه، حتى وصلت إلى (صالح آل معبل)، ثم تحولت إلى أم ولد، وغادرت صفة الجارية. الجارية الفارسية (عجايب) والجارية الحبشية (مريما) دورهن شاحب؛ لأنهن لم يبرحن مرحلة الجواري. وقوفهن في تلك المرحلة أوقف امتداد تأثيرهن. أما (فاطمة) المغربية، فهي أساساً خادمة بلهاء ساذجة.
- والبحرية الثانية من زمن الطفرة، زمن الخليجي الذي يذهب إلى الشام ويعود بزوجة.
- والبحرية الثالثة تواكب مرحلة تعليم البنات وتأتي معلمة.

(بهيجة) جاءت في مرحلة البيت الطيني بكل تقاليده وأحكامه. و(سعاد) عاصرت مرحلة بيوت المدينة، بما تمثله من الازدحام الخارجي، والخواء الداخلي. و(رحاب) عكست مرحلة امتزاج الأعراق، وتحول المملكة إلى مختبر إنساني ضخم، فصار أبناء (عمر) الحضرمي و(رحاب) الشامية نماذج للحالة الجديدة من الامتزاج وذوبان الآخرين في بوتقة الوطن المسمى (السعودية). هؤلاء الأبناء سعوديون بالكامل، بمعنى أنهم لا ينتمون لحضرموت، ولا للشام، ولا لماضي المجتمع المحلي ذاته. وبقي زواج (انشراح) الخياطة الفلسطينية بمدرس مصري حدثا معلقا في الرواية، وإن كان دليلاً إضافياً على مفاعيل بيئة التداخل.

كلُّ هذا الانثيالِ الدلالي يوجب الإشادة بهذه الرواية، فهي من أهم الروايات المحلية، التي صدرت في الفترة الأخيرة، وقد انبنت على ترسيمةٍ واضحةِ المعالم، وعميقةِ الدلالات، في الوقت ذاتِه، ونهضت على حبكةٍ مشغولةٍ بعناية، ولغةٍ معبرةْ، قادرة على تصوير المواقف، واستكناه الامتدادات النفسية، وساهم توظيفُ اللهجةْ المحكيةْ في سبرِ أغوارِ الشخصيات، وأضفى عليها عمقاً أكثر. خاصة وأن الآخر هنا نساء، ولا يستطيع التعبير عنهن بهذه الدقة إلا امرأةً مثلَهن، تستطيعُ التسلل إلى دخائلهن، وقراءة تفاصيلهن الأنثوية الدقيق، وربما لو عبر عنهن رجل لجاء تعبيره خارجياً. ومع تفهم موقف الدكتورة وفاء السبيل، والأستاذة

فاطمة الخليوي، التي قدمت دراسة عن غلاف الرواية، وما ذهبتا إليه من انحياز الكاتبة للبحريات، وتشويه صورة المرأة النجدية. (صحيفة الجزيرة 1428/11/4هـ - 2007/11/14م ص 17 فإنه لا يمكن إغفال ما تجلى في هذه الرواية، من نظرة واقعية وموضوعية تجاه الآخر، مقابل الهجائيات الفجة في بعض الروايات العربية عن المجتمع المحلي، كما رأينا في محور العام الماضي.

* * *

كشجرة برتقال: قراءة لاكانية لمأزق البحريات في رواية «البحريات»

فاطمة إلياس

يقول سارتر: «أنا في حاجة لتوسط الآخر لأكون ما أنا عليه» ويبدو أن هذا هو ما كان يحتاج اليه آل معبل لتمارس ذواتهم المنشطرة سطوتها وسلوكها المتجذرفي اللاشعور، ذلك لأن مفهوم الأنا، حسب هوركهيمر، لم يتحرر «في أي وقت من حمولاته وشوائبه الأصلية الراجعة الى نظام السيطرة الاجتماعية». ومن هنا يتحدد مأزق النساء البحريات اللاتي قذفتهن أمواج البحر الى قلب الجزيرة العربية، والاتي خضعن، شانهن شأن بقية نساء آل معبل ومعهن آل مبطي، لسيطرة الذات المتصحرة، وتعفرت هويتهن بغبار الغربة التي طمست بعض ملامحها وصيرتهن هجيناً يتشبث ببقايا رائحة البحر المعطرة بنكهة القهوة التركية ومذاق المعمول، ويستميت لعبورالحاجز كما فعلت بهيجة التي ظلت خارج السور كشجرة البرتقال التي نتحت

وطرحت وملأت الحديقة بعبق شذاها ولكن... لم يؤذن لها بالدخول إلى أن أعلن الجسد فجأة رفضه الإستمرار في هذه المعركة الطويلة التي تبدو بلا نهاية، فلا بهيجة كلت ولا رمال الصحراء ملت.. وبقيت كل منهما على مرمى نظر تترامقان بحيرة قد يشوبها أحيانا نيرة توسل («البحريات 260).

يمكننا إذاً اعتبار رواية البحريات وثيقة ضد اضطهاد ثقافة الصحراء للآخر، وصك انتصار لكل بحرية في «معركتها التي خاضتها في مرج الغربة الدامي؛ خاضتها بقلب جندي جسور ومندفع يدافع عن قلعته ووجوده المطوق بالرفض والاستـرابـة» (البحريات 32). كما أنها تعري الموقف من الآخر من خلال العلاقات المتأزمة والمتأرجحة بين القبول والرفض بين االبحريات وشخصيات البيئة الطاردة، وكذلك إشكالية التعايش وجدلية الاندماج والاختلاف التي برعت الكاتبة في تصويرها بسلاسة عذبة وانسيابية هي اقرب لانسيابية مياه البحر وتدفق امواجه المتوسطية.

يقول نزار قباني «الحب في الأرض بعض من تخيلنا / إن لم نجده عليها لاخترعناه» وأحسب أن الحب هنا هو الآخر الذي نرغب في التماهي معه لتمثيل ذواتنا وادراك ما حولنا. فالآخر هو «البؤرة التي تتموضع فيها سلسلة الدوال التي توجه كل ما من شأنه أن يشكل حضورا للذات». وهو ذلك الذي نتخيله ونجعله دائما موضوعا لاستيهامنا إما من أجل امتلاكه أو السيطرة عليه أو قمعه فيغدو «الحقل الخاص... الذي ينبغي للذات أن تتمظهر من خلاله. وعبرمسار الرغبة في الآخر، لا يتحقق الفهم المؤقت لهذه الذات، وانما يتموضع الاختلاف بين الذات والآخر». ويدعم ذلك قول جيل دولوز «إن الآخر ليس هو ذلك الموضوع المرئي، وليس ذلك الآخر. إن الآخر بنية الحقل الإدراكي، كما أنه نظام من التفاعلات بين الأفراد كأغيار. فحين تدرك الذات شيئاً ما، فإنها لا تستطيع أن تحيط به في كليته إلا من خلال الآخرين». أما جاك لاكان صاحب «مفهوم المرآة» فيرى أن الذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر" فما أبحث عنه في الكلام هو استجابة الآخر. وما يكونني كذات هو سؤالي.حتى أتعرف على الآخر من جديد فإنني لا أنطق بما كان إلا من زاوية ما سوف يكون. وحتى أتمكن من الرد أدعوه باسم قد يقبله وقد يرفضه (5) وهذه العلاقة اللاشعورية بين الذات والآخر تتميز بوجود الرغبة التي هي رغبة الآخر.. فاللاشعور هو «السلسلة الدالة التي تمر خلالها الرغبات كلها». اللاشعور هو المكان الحقيقي للذات ومستودع الحقيقة الذي

يصبح هو «خطاب الآخر».. وهنا يؤكد لاكان بأن اللاشعور «يبنى كلغة» أي أن الثقافة واللغة تشكلان هذا اللاشعور، ومن ثم فإن هذا الآخر يمثل الغيرية الرمزية لأن الثقافة واللغة يمثلان النظام الرمزي والخطاب الأبوي الذي يحكم الذات. والواقع أني وجدت في منظومة لاكان «اللا شعور هو خطاب الآخر»، وفي خطابه عن الغيرية وتحولاتها (تبعاً لتقلبات الذات) نموذجاً لتوضيح تمثلات الآخر في رواية «البحريات» للكاتبة القديرة أميمة الخميس. فالآخر عندلاكان يصبح هو «الغريب الذي ينبثق منه كل خطاب: مكان العائلة، مكان القانون، مكان الأب في النظرية الفرويدية، أو مكان التاريخ والمواقع الاجتماعية، المكان الذي ترجع اليه كل ذاتية». هذا الآخر هو ما يسميه لاكان «الآخر الكبير» Big Other الذي يميزه عن "الآخر الصغير small other والـ «آخر الحقيقي» the Real ضمن تشكلات الذات المتخيلة والرمزية والتي سآتي على ذكرها لاحقاً.

يهيمن هذا الآخر الرمزي «المكان الغريب» المتمثل في الثقافة النجدية والعادات الاجتماعية والتقاليد على البحريات، بدءاً ببهيجة وانتهاء بسعاد ورحاب وحتى مريم الحبشية. إنه نظام المجد الذي يصعب على الغرباء فك رموزه «والذي تظل فيه المرأة الجديدة داخل العائلة تكابد طويلا كغريبة قبل أن تنحت لها مقعداً». تقول الساردة:

تصنع البيوت الكبيرة عادة مجدها ودستورها الخاص، طقوس وتفاصيل مطمئنة لحقيقتها، وانتماءات وشروط تقوم مقام العقيدة في البيت الكبير،أوقات قهوة ابو صالح وأماكن الجلوس وتوزيع الهدايا بعد السفر، يصبح البيت كتلة كبيرة ثقيلة تتحرك سنويا؛ كتلة تسحب نفسها ببطء على مسارات الأيام خشية أن ينفرط أي من طقوسها العقدية المبجلة.

توزيع الفطرة بعد عيد رمضان، وذبح الخراف في عيد الأضحى، تصنعه ببروتوكول سري واتفاق خفين تؤسس لنظامها المناعي الصلب الذي يصعب على الغرباء فك رموزه «البحريات« 34».

هذا النظام تحرسه أم صالح ،وتقوم عليه أم صالح التي تحفظ أبجدياته عن ظهر قلب. فهي هنا تمثل «الدال السيد» master signifier الذي ينفذ إملاءات واحترازات هذا الآخر. فالدال عند لاكان لا يكون الذات ولكنه يسيطر عليها، والدال هو الذي يمثل الذات لدال آخر. وأم صالح هي خير من يقوم بهذه المهمة. فهاهي ترعب بهيجة بصياحها تارة من أجل ان تتستر وتارة من أجل أن تصلي مخوفة إياها بالنار وبأنها «ستقذف بحفرة

من حفر جهنم» («البحريات» 35). ومن ذلك أيضا منعها إقامة سرادق عزاء عندما توفيت أم بهيجة، أو سابع للمولود فهي في قانونها «بدعة» لذلك كان على بهيجة لكي «تبرر غربتها واختلافها» أن تنفذ أوامر أم صالح وترضخ لتسلطها الاستعماري إذا ما استلهمنا أطروحات إدوارد سعيد وغيره من أساطنة الـ postcolonialise حيث يقوم المستعمر(بفتح الميم) المضطهد الخاضع لسلطة المستعمر (بكسر الميم) باضطهاد بني جلدته، وجلدهم بنفس سياط المستعمر، وتقليده في كل ممارساته السلطوية. وهذا ما تفعله أم صالح الأنثى الخاضعة لهيمنة النسق الذكوري ببنات جنسها الصحراويات والبحريات. لكن تزداد الحدة مع البحريات الغريبات اللاتي يخضعن لاضطهاد مضاعف تفرضه شروط المكان وأيديولجيات الاختلاف.

من المنظور اللاكاني تمثل أم صالح هنا هذا الآخر الرمزي من خلال اللغة التي تنتج من خلالها صورا ونعوتا للبحريا ت... .ذلك الآخر المختلف مثل: «بس بلا خرابيط أشوام»، «الكافرة» وغيرها. أما بقية النساء النجديات من أل معبل وآل مبطي فهن بقبولهن لهذا النظام لهذه الثقافة فهن ذوات لهذا الآخر الكبير... الأب الذي «ترجع إليه كل ذاتية» «البحريات 7». وأستثني هنا البعض من اللاتي حاولن الخروج عليه أو الثورة علية مثل زوجة أخ أم صالح المتمردة كرد فعل على إعادتها بالقوة إلى حياض آل مبطي، وابنتها قماشة «التي كانت جامحة مندفعة تماما كجسدها وكما أحرق جسدها المراحل ونقلها من طفلة الى أنثى وافرة، كذلك دخولها المنفلت الى عالم الصبايا ومن ثم الأمهات بشكل خاطف وسريع» («البحريات 138». عدا ذلك فإن الرواية تخلو من هؤلاء الخارجات عن قانون الأب the transgressors.

لقد وجدت النساء الصحراويات أنفسهن يرددن نفس ممارسات النظام الاجتماعي المتجذرة في اللاشعور. تتماهى النجديات مع هذه الثقافة والتي قد نراها جائرة في بعض جوانبها إلا أنهن يخضعن لها.. لهذا الآخر داخلهن و يمارسن نفس الطقوس. والرواية مليئة بالأمثلة. وفي مواجهة البحريات تعززت هوية الصحراويات خاصة فيما يتعلق بالصور النمطية عن الآخر والنظرة الى الآخر المختلف لأنهن مجرد ذوات شكلتها شفرات النظام الاجتماعي والثقافي. فهاهي موضي، ضرة بهيجة تصيح وهي تلمح بهيجة قادمة من عند الألمانية (انغريد): «أكيد أنها جايبة لحم خنزير وخمر من عند الكافرة، اللهم احفظنا

من الزوال» («البحريات 81») حتى المتعلمة منيرة ، زوجة سعد وضرة البحرية سعاد كانت ضحية لهذا النظام، ولم تستفد من تعليمها في محاولة تغيير النظام واستيلاد مفردات وشيفرات جديدة ومغايرة ؛ فهي لازالت تشعر بأن عليها التكفير عن جريمة كونها متعلمة بالتفاني في الخضوع لسعد وطبخ المزيد من الأطباق المحلية لإثبات أنوثتها وصلاحيتها كزوجة.

أما الآخر الصغير الذي يمثل "الآخر المتخيل the imaginary other «والذي تحدثت عنه سابقاً باعتباره الآخر الثانوي الناتج عن الرغبة في التماهي مع الآخر فهو لا يعدو أن يكون وهماً. وهذه الذات هي في حقيقتها» بنية مركبة" تبدأ مسارها في «مرحلة المرآة» أو الاكتشاف السريري للاكان والتي تبدأمن الشهر السادس وحتى الشهر الثامن عشر من عمر الطفل حين يبدأ في التعرف على صورته في المرآة» التي تشكل له وحدة جسدية متكاملة ينتحلها لنفسه مما ينتج حسا بالكمال والوحدة، كما يمنحه وعياً بفكرة الاختلاف والانفصام عن الغير «حسب لاكان. وعندما يدرك الطفل لاحقاً أن الصورة المنعكسة في المرآة ليست صورة مطابقة تماماً له» وإنما هي صورة مثالية جسدياً واتحادا يسعى الطفل للتماهي معها. وتكون أرضية لتبيئة عامل (الأنا) قبل أن تحدد اجتماعياً، حين تبدأ مرحلة نظام الرمز. وحسب لاكان «فإن الطفل من هنا فصاعداً لا يدرك هويته إلا من خلال منظور وهمي. وتصبح» الأنا أو الذات منزرعة في مهاد وهمي نحاول دائماً الدفاع عنه ضد هجمات ما يسمى «بالواقع الحقيقي». وهكذا يظل المرء يسعى إلى تحقيق تلك الصورة المثالية حين كان الطفل والصورة كلاً واحداً أي لم يكن هناك آخر، وهي حالة نسعى إلى تحقيقها بردم الهوة التي تفصم الأنا أساساً. إذاً، فالأنا تنغمس في المتخيل لتتوهم أنها متكامل. وهذا الآخر الصغير ناتج عن هذه الرغبة في التماهي مع الآخر بدءاً من الأم في مرحلة الطفولة وانتهاء بمن نصادفهم في حياتنا من أناس مختلفين نعجب بهم فنصبح صور مرآة لهم mirror image.

هذا الآخر الصغير الذي نتخيله ونتخيل الاتحاد معه هو ما تصنعه غربتنا عن ذواتنا، وهو الآخر المتخيل the imaginary other. ويمكننا اعتبار الألمانية انغريد الآخر الذي صنعته رغبة بهيجة في التماهي مع ثقافتها ممثلة في كل مظاهر الحياة في منزلها من طعام وأثاث وعطور والأهم السلام الذي استشعرته معها وهي البحرية المختلفة (إذا ما وضعنا نهر الراين في الاعتبار).

أصبح هذا الآخر المتخيل هوالنموذج لبهيجة Ideal ego.

ويشكل المكان آخراً متخيلاً في رواية «البحريات». هذا المكان الصحراوي الذي مافتئت البحريات بهيجة وسعاد في ترويضه وكسب مودته بوسائل الاسترزاع المختلفة، وهي محاولات لأنسنة المكان domesticating the place وجعله مألوفاً أو شبيهاً ببيئتهن الرطبة وهي من وسائل تعرف ب familiarizing the lanscape. والرواية ملأى بهذه الملامح التي واكبت غربة البحريات، وتعكس استجابتهن لانغلاق المكان enclsure. ولقد نجحت بهيجة حتى في ترويض بنات دحيم – أسطورة المكان، وأنسنتها من خلال أحلامها وتخيلاتها ليتحولن من أشباح إلى تمثلات للحنان والأمومة.

وهكذ نجد أن ثقافة الصحراء في رواية «البحريات» تمثل المدلول المكون للعلامة اللغوية التي قسمها سوسير إلى دال ومدلول sgnifierL signified. وبناءً على ما سبق فإنه يمكننا النظر إلى أم صالح على أنها أهم دال في سلسلة الدوال التي تكون النسق. ولقد وجدت في شخصية صالح – زوج بهيجة أفضل تمثيل لما أشارإليه سوسير وسماه بأل point de caption الذي له دور إيجابي في كبح جماح تدفق المعاني ومنع انزلاق الدال على المدلول؛ أي إنتاج مختلف المعاني السلبية من صور وتهميش ونبذ، والتي ارتبطت في علم النفس السريري بالذهان psychosis. وقد كان «صالح» بحق هو المنقذ لبهيجة من شراسة النظام وذهانية النسق؛ والرواية حبلى بالمواقف الكثيرة التي لعب فيها صالح هذا الدور الدلالي بحمايته لبهيجة وكسره لحاجز غربتها واختلافها. وعلى النقيض من صالح ترتطم غربة الحريات بشخصية منتجة للدلالات السلبية، وأعني بها شخصية «سعد» السيكوباتية.. سعد زوج البحرية «سعاد» بعباراته المهينة والذي وقف متفرجاً على بحريته الرقيقة وهي تغرق في سيل من التدفقات السلبية التي أمطرتها بها سماء آل معبل وغيوم متعب...

* * *

الآخر في الرواية السعودية طرق للرؤية

علي الشدوي

مدخـــل:

إن قراءة تمثيلات الآخر المختلف، تنتمي في سياق الدراسات المقارنة الحديثة إلى ما يُعرف اليوم بـ «الصورية» كفرع يهتم بالتصورات التي تقدمها وتبثها الكتابات الأدبية عن المجتمعات والثقافات الأخرى في لحظة اتصالية ما. من هنا تحديداً تنفتح «الصورية» بالضرورة على «فكر الاختلاف» الذي ساهم، ويُسهم نقاد متميزون كإدوارد سعيد وت. تودوروف وعبدالكبير الخطيبي، تمثيلاً لا حصراً في بلورة أطروحاته النظرية والإجرائية الأساسية، (معجب الزهراني، 2007). إن الآخر في أبسط تعريف له هو: نقيض «الذات» أو «الأنا»، وقد ظهر في دراسات الخطاب الاستعماري، وما بعد الاستعماري، واستثمر في النقد النسوي، والدراسات الثقافية، وفي الاستشراق. ويُفهم منه

إقصاء واستبعاد كل ما لا ينتمي إلى نظام فرد أو جماعة أو موسسة؛ لذلك فهو آلية من أهم آليات الأيديولوجيا؛ ذلك أن أهم ما يميزه أنه يهدد وحدة وصفاء أي أمة أو جماعة (لمعرفة المزيد عن هذا المفهوم، ينظر: الرويلي: الرويلي والبازعي، 2005).

خلفيـــة:

تاريخياً كان الآخر معروفاً في الثقافة العربية، وإن لم يُسم بهذا المفهوم. إن أول ما نلاحظ هو قوة الموروث الثقافي المتعلق بتفوق اللغة العربية لذلك سمى العربي غيره أعجمياً، والعجماء هي: البهيمة وسُميت عجماء لأنها لا تتكلم (بن فارس 1991م المجلد الرابع ص 240).

لقد شبه النابغة الذبياني صوت غير العرب قائلاً:

أصوات عُجمٍ إذا قاموا بقربتهم

كما تُصوّت في الصبحِ الخطاطيفُ

(انظر الديوان ص 53 طبعة دار الكتب)

أما علقمة الفحل فيقول:

يُومي إليها بأنقاضٍ ونقنقةٍ

كما تُراطن في أفدانها الرومُ

وحينما جاء الإسلام، وبالرغم من مفهوم المساواة بين الناس، إلا أنه شاع مفهوم العلوج: والعلْج هو حمار الوحش لاستعلاج خُلُقه، ويقال في هذا السياق للرجل القوي الضخم من الكفار (ابن منظور، 1992 جـ 326/2) كما شاع مفهوما ديار الإسلام وديار الكفر، وهما مفهومان شائعان بين أغلب الجغرافيين العرب القدماء كالأصطخري وابن حوقل والمقدسي الذين قصروا رؤيتهم عمداً على مملكة الإسلام. يقول المقدسي في مقدمة كتابه أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم «ولم نذكر إلا مملكة الإسلام فحسب، ولم نتكلف ممالك الكفار، لأنا لم ندخلها، ولم نر فائدة في ذكرها» (1967 :9).

لم يقتصر هذا على الجغرافيا العربية، بل امتد إلى السرد العربي، ومن قرأ مقامات بديع الزمان الهمذاني سيتذكر أن أبا الفتح الإسكندري، وعيسى بن هشام وعبر اثنتين وخمسين (52) مقامة يتجولان في مملكة الإسلام، ولم يسافرا إلى أبعد منها. يقول في المقامة «الحرزية» بعد أن بلغ حدود المملكة الإسلامية: «لما بلغت بي الغربة باب الأبواب، ورضيت بالغنيمة بالإياب، استخرت الله بالقفول، وقعدت من الفُلْك، بمثابة الهُلْك» (1962 :144). لقد حلل عبدالفتاح كيليطو مقامات الهمذاني وخرج بالنتيجة التالية: لقد

بلغ أبو الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام تخوم المملكة الإسلامية التي تنتشر فيها الثغور، والتي تسود فيما ورائها الآخرية (11: 1993).

من غير أن نتوقف عند نمو فكرة الآخر، سننتقل بسرعة إلى المستوى المحلي، فعلى حد علمي عُرض هذا المفهوم باستحياء بدءاً من عام 1990 بسبب الاستعانة بالقوات الأجنبية، لكنه عرض بوضوح وصراحة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، لأسباب أخرى ربما أهمها مفهوما «الولاء والبراء».

غير أن المفهوم كان موجوداً قبل ذلك، وإن لم يتبلور بوضوح. يكفي أن نتذكر هنا رواية «التوأمان». من قرأ الرواية سيتذكر المعلمين في المعاهد الأجنبية. هؤلاء المعلمون يهددون وحدة المجتمع المحلي وصفاءه، فهم لا ينتمون إلى قيمه الاجتماعية، ولا الأخلاقية، ولا الثقافية. إنهم مجموعة معلمين على أساس قيمهم وأخلاقهم وثقافتهم يستطيع المجتمع المحلي تحديد اختلافه عنهم. إن المقارنة بين معاهد وطنية، ومعلمين وطنيين من جهة، ومعاهد أجنبية ومعلمين أجانب من جهة أخرى هو عرض في تقابل الثقافات، وهو الحد الأدنى من تعريف مفهوم الآخر.

تأطيـــر:

على هذه الخلفية، سواء على مستوى الثقافة العربية أو الثقافة المحلية، اختارت جماعة حوار مفهوم «الآخر» في الرواية السعودية محوراً لها، على أنه مشكلة معرفية وحضارية في المقام الأول، ولن نجد أفضل من الرواية لبحث هذا المفهوم. لقد عبر الدكتور حسن النعمي في مجلة الراوي بعبارات موفقة حيث قال: «موضوع الآخر في الرواية ليس مجرد موضوع روائي، بل هو مشكلة حضارية، وجدت فيه الرواية مادة ثرية للتناول» (2008 :115). يعني هذا الكلام أن مفهوم الآخر ليس مجرد المعنى الشائع الذي يشير إلى فرد أو مجموعة من الناس تختلف عنا، إنما هو إضافة إلى ذلك، ما يُعتقد أن له جانبه التهديدي، والتصنيفي والإقصائي والاستبعادي.

منهجياً لم تختر روايات المحور عشوائياً، أي أن أثناء الاختيار لم تُعط كل الروايات السعودية فرصاً متساوية، واحتمالاً واحداً لكي يتم الاختيار. على سبيل المثال كان يمكن أن نعطي كل رواية سعودية رقماً ثم تسحب أرقام بعدد حجم العينة. إنما اختيرت بطريقة قصدية، وهو إجراء منهجي لا اعتراض عليه فهو معروف في مناهج البحث العلمي. الطريقة القصدية تعتمد على

الخبرة، أي خبرة الباحثين ومعرفتهم بأن الرواية المختارة تمثل عينة للمحور، وجماعة حوار حينما اختارت عدداً من الروايات اعتمدت على خبرة باحثين كسحمي الهاجري، وحسن النعمي، وروائيين كعبده خال، ولهذا تعد العينة قصدية، أي أن في الروايات التي اختيرت آخر، وبالتالي فما قيل في الدراسات معروف سلفاً.

إن طبيعة الدراسات التي قدمت في المحور، ومجالها النظري الخاص والعام تقتضي مقاربة «فكرية»، وخصوصاً إذا سلمنا مع عبدالله العروي بأنه لم يعد يوجد «فكرة»، إنما «فكر نقدي»، ثم إن الدراسات التي تشكل مجال تأملي في هذه الورقة ذات مضامين وأبعاد فكرية. ترى. ما القضايا التي عرضها مختلف الدارسين؟ لن اهتم بالاختلافات الجوهرية جداً المتعلقة بمفهوم «الآخر». يكفي للمهمة التي حددتها لنفسي أن أعرض ما شعرت أنه تبلور في فكرة يمكن أن تساعدنا على أن نتعلم معاً منها. ولكي أصل إلى أن التحليل الذي أجراه الباحثون، قد يكون دقيقاً وصائباً، وأن فيه ما هو جوهري وضروري لمحو الآخر في الرواية السعودية.

بالطبع، سأهتم بتحليلات معينة ومشروطة بمهمات تأويلية، وبأهداف تتعلق بالدراسات، والصلات المقامة بينها وبين الآخر في الروايات التي درستها. أحياناً سأكون مجبراً على أن أكتفي بفحص سطحي ومقتضب، وأحياناً أخرى سأرسم خطوطاً عريضة. وما سأؤكده الآن عدم الادعاء بالخروج باستنتاجات لها صفة مطلقة.

طرق للرؤيـــة:

تبدأ دراسة الدكتور كامل صالح بموقف لافت للانتباه. كتب يقول: «هذه صورة ابني الصغير... هل يمكنني أن أتركه للخادمة، أو إحدى العائلات مقابل الفوز بفرصة عمل لي ولزوجتي؟!». إذاً أيضاً سأعرض الأسئلة التالية: ماذا لو قلت لكم إن طفلاً ولد من دون أب؟ وأن ناقة خرجت من صخرة؟ وأن بحراً انفلق إلى فلقتين؟ وأن ناراً لم تحرق رجلاً رُمي فيها؟ قد يجيب أحد ما أن الأمر يتعلق بنص مقدس قطعي الثبوت، وقراءة هذه الأحداث العجائبية تحتاج إلى فعل إيماني أولي بقدسية القرآن غير أن قراءة «الإيمان» هذه لا تخص النصوص المقدسة وحدها، إنما تخص كل النصوص الأدبية: «فحينما نقرأ رواية علينا أن نؤمن بأن ما فيها شيء حقيقي يهمنا، رغم علمنا بأن هذا مجرد خيال. يصبح

النص «عالماً» نسكنه للحظة، ونشارك في أحداثه وادعاءاته (ديفيد جاسير 2007 :23). لقد قال الروائي الكبير دوستويفسكي: «إن حادثة في جريدة يمكن أن يقال هذه مستحيلة الوقوع، فماذا لو كتبها روائي (الأبله: 320 :1981).

هذا المدخل حول الدراسة إلى محاكمة الرواية من وجهة نظر الواقع، ولذلك حضرت في الدراسة تراكيب كـ «البناء المنطقي» و«غير صحيح» وعبارات كـ «لا يمت للواقع بصلة»، و«الحادثة المركزية التي بُنيت على أساسها الرواية هشة؛ حيث كان لزاماً على «البطلة» أن تسلم الطفل إلى سفارة بلاده». لعلي أشير هنا تعليقاً على هذه التراكيب والعبارات بالقول: «بالرغم من علمنا أن الرواية مجرد اختلاق في أكثر أجزائها، وأنها في معظمها عالم خيالي إلا أنه «يمكن لنصوص هكذا وروايات خيالية، أن تكون ذات سلطة في حياتنا رغم علمنا أنها، بمعنى ما، ليست صحيحة، بل تجدنا نومن بها، وننقاد إلى عوالمها، وإلى حياة شخصياتها القاطنة فيها (ديفيد جاسير 2007 :23).

ولأن الدراسة كانت مشغولة بالمطابقة بين السرد وبين الواقع، فقد حضر موضوع الآخر بصورة ثانوية وفي عبارات خاطفة، ولعل من الغريب أن تطالب الدراسة بعرض الرواية على استشاري نفسي. ليس هذا تبكيتاً للدراسة، وليس من حق مقاربتي أن تنحو هذا المنحي، لكن الدراسة فيما أظن لم تتعاون مع الرواية، ونحن نعرف أن شرط القراءة أن يتعاون القارئ مع النص، وإلا فماذا سيكون رد فعله حينما يقرأ أن إنساناً تحول إلى حشرة ضخمة، إذا لم يتعاون مع رواية «المسخ» لكافكا. إن الكاتب بتصويره موضوع، أو حدث، أو شخصية، «لا يفرض أطروحة، بل يحث القارئ على صياغتها. إنه يعرض بدلاً من أن يفرض، ويحفظ للقارئ حريته، وفي الآن ذاته يحثه على أن يصير أكثر فاعلية» (تودروف، 2007 :46).

تبدأ دراسة الأستاذة حليمة مظفر بهذه العبارة: «هكذا ببساطة حين تقرأ الرواية الهشة في تقنياتها السردية والفنية، فإن عينيك وعقلك يدركان ذلك الشكل القشري في التفكير المتشدد الذي لا يلامس سوى السطح الشكلي، لا الجوهري في الحياة الإسلامية». يتضمن هذا المدخل أحكاماً عديدة كـ «رواية هشة» و«شكل قشري» و«فكر ديني متطرف» لا يلامس سوى السطح الشكلي». هذه الأحكام التي بدأت بها الدراسة لم تدر بالاً لقيمة من أهم قيم المعرفة هي «الرغبة في تأجيل الحكم (باير 1994 :54) من أجل جمع الشواهد

والأدلة الكافية، يلزم أي دراسة أن تلتزم الحذر من أن تثب إلى نتائج أو إصدار أحكام.

لقد كان سؤال الدراسة: ما العلاقة بين الكاتبة والراوية في بطن السرد؟ ونحن نعرف الآن المشاكل المعرفية والمنهجية المترتبة على الربط بين الكاتب والراوي، ومنذ زمن طويل كفت الدراسات النقدية عن هذا الربط. إن النظريات الأدبية الحديثة تميز بين الراوي وبين الكاتب، فالراوي وسيلة أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصة، أو ليبث القصة التي يروي، (للاستزادة: ينظر يمنى العيد، 1999، 88 وما بعدها)؛ وكون الراوي تقنية يعني أن تصبح العلاقة لا بين القارئ والكاتب، بل بين القارئ وبين المقروء.

ليست العلاقة بين حياة الكاتب وأفكاره وبين العمل علاقة علة بمعلول (ويلك وارين 1987، 79)، ولأن الدراسة اهتمت بهذه العلاقة، فقد بحثت للكشف أن للكاتبة آراء فكرية لها علاقة بتصنيف الآخر في المنتديات العنكبوتية، وأن هدفها خرج من الحيز الفني إلى الحيز الأخلاقي، وأن الكاتبة أرادت أن تكتب أدباً إسلامياً لا تجد الدراسة أي مبرر له. إن الرغبة في تأجيل الحكم إلى حين جمع الشواهد والأدلة الكافية، تتصل اتصالاً وثيقاً باحترام الموضوعية (باير، 1994، 54). ورد في الدراسة «لكن العنوان الذي ظل يأزمني وأنا أتناول هذه الرواية التي عوقبت بها من قبل جماعة حوار».

أي عقاب في أن تطلب من أحد ما أن يقرأ رواية ليكتب عنها؟. إن ما أهدف إليه هنا هو أن نقرأ من غير أي تحيز، ومن غير أي تصورات مسبقة، وإذا ما تعارض ما نقرؤه مع تصوراتنا، فيلزم أن نقرأ بتسامح، هنا يصبح التسامح ليس في الحياة فقط بل مع المكتوب أيضاً ؛ على اعتبار أن من درجات التسامح أن تحترم حق الآخر في التعبير عن مقصده. ليس المقصود بالتسامح هنا اللامبالاة، بل أن نتجنب فرض تصوراتنا الخاصة كمبرر لمنع الغير من أن يتكلم أو يكتب.

عندما يتم الاعتراف بأحقية الآخر في أن يعبر تصبح قراءة ما يكتبه شيئاً أكبر من مجرد علاقة بين إنسان ونص. إن هناك طرقاً متعددة للرؤية والشعور والتفكير، وحين نعرف قيمة هذه التعددية تتكامل وجهات النظر المختلفة، وبهذا التعدد نتدرب على الحياة، وكيف أن كل واحد منا يكون وجهاً من وجوه الحقيقة، وجانباً آخر من جوانب الواقع، كل منا يضيف لوناً اخر لطيف الحياة، وكما قال (يونج) تتطلب الحقيقة، إن

كانت موجودة أصلاًو كونشرتو من الأصوات المتعددة.

في دراسة صدرت يقترح الفيلسوف الأمريكي (ريتشارد رورتي) أن قراءة الأدب لا تعالج جهدنا، بقدر ما تبرؤنا من عبادة «الأنا» (نقلاً عن تودوروف، 48، 47) ويرى أن قراءة الروايات تجربة للقاء بأفراد آخرين. إنها معرفة شخصيات جديدة تماثل لقاءنا بشخصيات جديدة في حياتنا العادية، وكلما كانت الشخصيات الروائية أقل شبهاً بنا وسعت من آفاقنا، وأثرت عالمنا، ذلك أن ما تمنحنا إياه الروايات ليس معرفة جديدة، بل قدرة جديدة على التواصل مع كائنات مختلفة عنا.

إن ما يلفت النظر في الدراسات المقدمة المحورية التي احتلها عالم النفس الفرنسي (جاك لاكان) في دراسة الدكتورة فاطمة إلياس؛ فقد اعتمدت على ما سمته الدراسة «منظومة لاكان». ورد في الدراسة: «أما جاك لاكان صاحب «مفهوم المرأة» فيرى أن الذات تتشكل، ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر». وتضيف: «يقول لاكان، يبنى اللاشعور كلمة؛ أي أن الثقافة واللغة تشكلان هذا اللاشعور، ثم توظف ثلاثة مفاهيم هي: الآخر الكبير، والآخر الصغير، والآخر الحقيقي.

معرفياً لم يقل لاكان بأن الذات تتكون في المواجهة مع الآخر. بالعكس فمن وجهة نظره تتكون الذات عبر الآخر ومن خلاله. فكرة لاكان هي «أن الذات لا تتعرف على ذاتها إلا من خلال الآخر، إن لم نقل بأنها لا تشعر بذاتها، ولا تتكون إلا عبر ذلك الآخر (زكريا 1990، 166)، وهو لم يقل يبنى اللاشعور كلغة، إنما قال «إن اللاشعور بنية تشبه بنية اللغة) (زكريا، 167). هناك فرق، فحينما يقول «إن اللاشعور بنية تشبه بنية اللغة» فهو وكما هو معروف يؤول كشف فرويد للاشعور، ولا علاقة في هذا السياق بتشكيل الثقافة واللغة للاشعور. لقد حاولت الدراسة أن توظف مفاهيم: الآخر الكبير، والآخر الصغير، والآخر الحقيقي. قد يكون التحليل دقيقاً وسالباً، لكن داخل حدود الدراسة يستحيل حشر ما هو جوهري وأساسي في مفهوم الآخر في رواية البحريات، لأن هذه المفاهيم الثلاثة هي مفاهيم وصفية، وليست مفاهيم تحليلية.

سندرج فيما يلي فقرة من دراسة الأستاذ سحمي الهاجري. كتب يقول: «ساهمت حركة التحولات في خلخلة المنظومات والمفاهيم القديمة، مما انعكس على البنية النفسية للأفراد الجماعات» ويضيف: «من هذه الشقوق في الجسد الاجتماعي

دخل الآخر، وأصبح من وقائع الحياة الجديدة، وهو ما صورته الرواية بداية من العنوان، الذي يصرح بالأخرية المحددة بهؤلاء النسوة». إنه تشخيص وصفي مبرر ومعقول، وإني لأجد صعوبة وأنا أحاول أن اضيف شيئاً، إلا أني أعتقد أن ما يجعل الآخر مفهوماً هو «سوء الفهم» وليس التحولات الاجتماعية التي لا توجد سوى الآخر في صورة المقيم.

فيما بعد سنتوقف عند هذه الفكرة؛ لأنها جزء رئيسي من مقاربتنا. نكتفي هنا بالقول: «يحيل الفهم إلى معرفة الذات للذات» (موران 1999، 88) فإذا رأيت رجلاً يبكي على فقدان صديق، فسأفهمه ليس استناداً إلى أنه فقد صديقاً، إنما لأنني أنا أيضاً فقدت صديقاً. لتوضيح هذه الفكرة. يروي محمد علي مغربي قائلاً: «من أعجب ما لاحظته وأنا صغير السن أن النساء إذا اجتمعن وبكين وعزين الحاضرات، لم يكن بكاؤهن على الفقيد المتوفى، إنما كات كل واحدة مهن تبكي عزيزاً غادر هذه الحياة، وخلف بعده اللوعة والأسي» (1982 :49).

ما يراه المغربي عجيباً ليس كذلك، فالنساء البواكي على ما تعتبره كل واحدة منهن فقيداً، يتماهين مع من مات فقيدها، ويدركنها بوصفها ذاتاً أخرى تتطابق معهن. إنهن هي وقد أصبحن أخريات؛ لأن فهمهن لها، يتضمن معرفتها، والسعي نحو التطابق معها، وبما أن «الفهم مسألة بين ذاتية (موران: 88) فإنه يفضي بالضرورة إلى الانفتاح والتعاطف مع الآخر. إن ما يصنع الآخر هو عوائق الفهم، وليس التحولات الاجتماعية، ولا تغير البنية النفسية للأفراد والجماعات».

لقد كان السؤال الرئيسي لدراسة محمد الحرز: هل هناك صلة بين جغرافية المكان للوطن من جهة، وبين الخبرة القرائية الأدبية التي يكسبها الفرد داخل الوطن نفسه من جهة أخرى؟ يتفرع من السؤال أسئلة تفصيلية. أين مكمن الصلة؟ وكذلك نطاق تأثيرها؟ وما هي سماتها التي تؤثر بصورة أو بأخرى على شكل التلقي للعمل الإبداعي بوجه عام؟ (الراوي 2008 :7).

من الواضح أن هذه الأسئلة تنتمي إلى الاتجاهات النقدية المتعلقة بالقارئ، وفيما أنا أقرأ أجد من الصعوبة أن أناقش أي قضية مهمة. أنا أثق أن دراسته مخلصة للسؤال الذي عرضته، لكنني أعتقد أنه لم يستطع أن يطرح القضايا ببساطة، وبوضوح وتواضع، إضافة إلى هذا لم أجد ذكراً للآخر إلا في آخر صفحة من دراسة مكونة من إحدى عشرة صفحة. ما تجده في تلك

الصفحة عبارة واحدة، وردت معلقة، ومن غير أي تبرير معرفي. كتب يقول: «حينما ترصد بعض الملامح عن تجليات الآخر في الشخصيات سنركز على بعضها، وليس كلها، حيث يمكن تصنيفها كما يلي؛ هاك الآخر الغريب، والآخر الأصل، والآخر الطائفي (ص 15). أما لماذا هذا التصنيف؟ ما الأسس التي صنف الآخر استناداً إليها؟ ما الآفاق التي جاء منها؟ فلا شيء من ذلك؛ لأن الدراسة انتهت.

سأتطرق الآن إلى ما سماه الأستاذ عايض القرني الهوية الروائية في علاقتها مع الهوية الشخصية. كتب يقول: «لابد أن نعرف أن العلاقة بين الهوية والأنا تتداخل بحيث تشكل حالة وسطاً بين الهوية الروائية والهوية الشخصية». في الواقع أن لا حالة وسطاً بين الهوية الروائية والهوية الشخصية. من الصعب أن نتبنى هذه الوسطية، لأن ليس من السهل أن نميز بين هويات حقيقية وبين أفراد خيالين. المثال الأبرز هنا سردياً هو السير الذاتية، فمن الصعب أن نقول ما إذا كنا نتعامل مع شخصية حقيقية أو شخصية اعتبارية خيالية. أما ما يتعلق بالرواية فالناس الذين نفهم هويتهم بشكل تام هي الشخصيات الأدبية العظيمة. الأمثلة كثيرة، سأكتفي هنا بدنكشوت، وبلوم، والإخوة كرامازوف، وإيما بوفاري، وشخصيات أخرى أقرب إلى الواقع، يجد فيها القراء صدى لكينوناتهم الباطنية الخاصة: أي أشخاصاً – من ناحية ما – أكثر واقعية من أي فرد حقيقي، بل إن الدراسات الحديثة للهوية تقترح أن «الشخصيات الخيالية يمكن أن تبدو أكثر واقعية من الناس الحقيقين، لأن هوياتهم محددة ومحصورة (جوزيف: 2007، 31).

تتابع الدراسة: «لا شك أن السارد لهذا العمل (رواية نباح) لم يكن في وفاق دائم مع القارئ لاسيما في ظل الترهل السردي الذي اتصف به العمل» ربما يكون هذا الحكم صحيحاً في حالة واحدة، هي حالة القارئ غير المدرب على قراءة الرواية. أما ماعدا ذلك فلا. إن خبرة معينة بقراءة الرواية تكفي لأن تجعل القارئ على وفاق مع أي سارد؛ فالقارئ الذي قرأ عدداً كبيراً من الروايات أكثر استعداداً للاتفاق مع القارئ الذي لم يقرأ أي رواية. «إنها لنعمة كبرى أن يعرف المرء ما يحاول أن يفعله، حتى لو كانت المهمة تنكشف عن صعوبة بالغة» (جوناثان كلر 2007، 67).

يلزم أن أعترف أن في دراسة الأستاذة نورة القحطاني لمحات لافتة للنظر، لكنها عابرة ومطمورة بالتلخيص. هناك على

سبيل المثال التحليل المتعلق بأن (توفيق) هو الوجه الآخر لـ (طراد). لماذا؟ لأن ظروفهما متقاربة، وقد ترتب على هذا أن أحدهما تعايش مع الآخر وتقبله.

لنقبل مؤقتاً هذه الفكرة؛ أي أن التشابه يولد التقارب مع الآخر. وللعرض في المقابل نتائج دراسة ميدانية أجراها أحد الباحثين (جورج غورميتش 1988) عن الأهمية التي يعلقها الأشخاص على التماثل أو التباين بين الآخر وبينهم. والمسار الذي يقود إلى صورة معقولة عن الآخر. توصلت الدراسة إلى أن هناك تساوياً بين العمال في عاملي التماثل والتباين في تسهيل معرفة الآخر، وأن التماثل يسهل معرفة الآخر بين الريفيين، أما المثقفون فينفردون عن العمال والريفيين بأنهم يعلقون أهمية كبرى على التباين لمعرفة الآخر.

إذن، وبالرغم من وجاهة هذه الفكرة التي تشير إلى الحكمة القائلة «كلما كنا قريبين من بعضنا البعض زاد تفاهمنا» إلا أن عامل القرب والتشابه والتماثل ليس دائماً يقرب الآخر في كل فئات المجتمع. لقد شكك المفكر الكبير إدغار موران في صحتها المطلقة. كتب يقول: «هذه الحكمة لا تصح إلا نسبياً، إذ يمكن أن نعارضها بالحكمة التالية: «كلما كنا قريبين من بعضنا البعض، قل تفاهمنا»؛ لأن التقارب يمكن أن يغذي كل أنواع سوء الفهم، وأشكال الغيرة، والعدوانية (1999: 88).

تتكرر هذه الفكرة مرة أخرى؛ ورد في الدراسة: «ومن ثم نخلص إلى تصور طبيعة النظرة إلى الآخر في هذه الرواية، فهي نظرة حب، وتوحد، وتقبل للآخر، الذي يعيش نفس ظروفه المحيطة، الذي يعاني من عقدته ومأساته». في الواقع أن تشابه الظروف لا تولد حب الآخر، ولا تساعد على تقبله إلا نسبياً ولفئات معينة كما توضح بعض الدراسات الاجتماعية. إن الحب لا يحتاج أن يكون متبادلاً بين اثنين (أنا وآخر) لكي يكون حباً، يكفي أن نشعر بأننا نحب فنحب، ثم أن تقبل الآخر لا ينتج عن التشابه في الظروف، بل عن وعينا بالطابع المركب للإنسان، أي في عدم اختزاله إلى أسوأ شيء فيه، وفي الانفتاح الذاتي، أي في تعاطفنا وفهمنا لمن نصادفهم في حياتنا، وفي تجنب فرض تصوراتنا، وفي احترام أفكار متناقضة مع أفكارنا، وفي اعترافنا بأن هناك حقائق مناقضة لحقائقنا.

لقد عرضت لنا دراسة الدكتورة لمياء باعشن نموذجاً حياً للتسامح. كتبت تقول: «يفي هذا المكان المكي بجميع مشارطات العيش المشترك، فتمتزج فيه التقاليد

والحضارات بتوافق عجيب، إلى درجة أنه يتحتم علينا أن نعود للتوقف عند السؤال المحدد الذي تطرحه الجماعة على (سيدي وحدانة) بخصوص الآخر فيه». وتضيف في مكان آخر: «سيدي وحدانة نص غير مهيأ للإجابة عن سؤال هذا الحوار عن مكان الآخر في الرواية المحلية». لقد قدمت لنا هذه الدراسة صورة لرواية (سيدي وحدانة) ذات تركيب رائع، وجعلتنا مسحورين بتلك التمثيلات عن واقع المجتمع المكي في زمن معين كان كل مكي في صميمه آخر، لكن الدراسة ذاتها بعيدة عن أن تكون جذابة، ربما لأن إطارها النظري كان متخماً بالمفاهيم التي كانت تتطلب توضيحاً.

لابد لي الآن من أن أعرف ما أحاول أن أفسره. فما الذي أحاول تفسيره، ليس وجود الآخر، فباستثناء دراسة الدكتور لمياء باعشن التي توصلت أن لا آخر في رواية سيدي وحدانة، فكل الدراسات الأخرى وجدت أن في الروايات آخر، ما يتطلبه التفسير قبل كل شيء هو: العمليات التي تشكل منها مفهوم الآخر في الروايات المدروسة، الآفاق التي جاء منها؟ الأصول المعرفية والأيديولوجية التي جعلت مفهوم الآخر يظهر بتلك الصورة في الرواية.

لقد قلت في تعليقي على فقرة وردت في دراسة الأستاذ سحمي الهاجري أن ما يصنع الآخر هو عوائق الفهم، وهي على كل حال عوائق كثيرة كعدم فهم معنى الكلام، أو عدم فهم الأفكار، أو تعدد معاني الكلمات والمفاهيم، أو الجهل بالعادات والتقاليد والطقوس (ينظر: موران: 87). غير أني سأتوقف عند ثلاثة نزعات أساسية من نزعات عوائق الفهم التي تولد الآخر، يجمع بين هذه النزعات الثلاث، في كونها تضع ذاتها في مركز الكون، وتعتبر كل ما لا ينتمي إليها غريباً، وثانوياً، ومعادياً لها.

1 – **نزعة التمركز حول الذات** «تؤدي نزعة التمركز حول الذات إلى الكذب على الذات. وهذا ناجم عن اللجوء إلى التبرير الذاتي، وإلى تزكية الذات (موران، 88). للتمثيل لا الحصر، في رواية نباح يبدو هذا الحوار بين زوجين.

– بعد أربعين عاماً أكتشف أني غريب، تصوري بعد كل هذا العمر، عليّ أن أجمع كل تلك الأيام وأعود إلى وطن لا أعرفه إلا من خلال الذكريات، أو رسائل الأهل، أو زياراتهم.

– وما الذي يحملك على الرحيل؟

– لقد تغيرت الدنيا.

– سحابة وتعبر.

- هذه المرة ليست سحابة، أتريدينني في آخر عمري أبحث عن كفيل، بعد أن كنت أسير مرفوع الهامة، تريدينني أن أتخضع للسعوديين لكي يكفلوني.

يكاد يكون هذا الحوار نموذجياً لنزعة التمركز حول الذات؛ كالميل لجعل الآخرين مصدر كل الشرور، وإخفاء العيوب، ونقاط الضعف، والتصورات المسبقة، والتبرير غير العقلاني.

إن نزعة التمركز حول الذات، تقود إلى أن نتعامل مع ما يقوله الآخرون بطريقة الدم، كما أنها تقود إلى أن ننتقي غير اللائق وغير المهذب من أقوال الآخرين وأفعالهم وممارساتهم، ونهمل منها ما هو عكس ذلك. «في الواقع أن عدم فهم الذات هو مصدر هام لعدم فهم (الآخر) فنحن نخفي عن ذواتنا عيوبنا، ونقاط ضعفنا، الشيء الذي يجعلنا غير متسامحين مع عيوب، أو نقاط ضعف (الآخر)» (موران، بتصرف، 90).

2 - **نزعة التمركز حول المجتمع**: تودي نزعة التمركز حول المجتمع إلى كره الأجانب إلى حد يصل فيه الكره إلى نزع الصفة الإنسانية عنهم (للاستزادة عن هذه النزعة ينظر: إدغار موران، 1999، ص 89) لتوضيح الفكرة سأدرج من رواية «بعد المطر هناك رائحة» هذه العبارة: «أما الآن فهن كفرة، والله لو كان صخراً لفهم ولأن أمام كل هذه الدلائل، ولكن قست قلوبهن فهن كالأنعام أو هن أضل». إن من مسببات وصف أخريات بالأنعام الذي يخرج الإنسان عن إنسانيته أفكار المجتمع الشائعة، وآراءه المسبقة، وعقائده التي يلزم أن يذعن لها، وعادات فكرة، وما يمكن أن نسميه «الأيديولوجيا المهيمنة» التي تجعل المجتمع يتمركز حول ذاته.

وصف الآخرين بالأنعام إقصاء بمبررات قيمية وأخلاقية يعني أن الآخرين لم يؤخذوا بعقلانية، إنه حكم أخلاقي يرفض التحليل والتفكير. كتب أحد الفلاسفة: «إن الإقصاء المبرر بدوافع أخلاقية، يسمح بتجنب أي مجهود عقلي، إلى درجة أن حكماً أخلاقياً يعبر دائماً عن رفض لكل تحليل أو حتى تفكير (كليمون...).

تشير كلمة (كفرة) التي وردت في العبارة إلى 3 - **نزعة الفكرة الاختزالي**، وهي النزعة الثالثة التي سنتحدث عنها، لقد اختزلت هذه الصفة المجردة كل إنسانية، ونحن نعرف أن الإنسان كائن ذو طابع مركب، واختزاله إلى فكرة واحدة، أو إلى جزء منه، أو إلى صفة واحدة مجردة يؤدي إلى نتائج وخيمة في تصوراتنا عن الآخر.

كتب الفيلسوف (هيجل) «إن التفكير المجرد لا يرى في المجرم سوى هذه الصفة المجردة (والتي يتم عزلها عن طبيعته المركبة) واعتماداً على هذه الصفة الأحادية يتم القضاء على ما تبقى من إنسانيته» (هيجل....).

وأنا أكاد أختم هذه المقاربة أود أن أذكر هذه الحكاية، في مطلع عام (2000) نشرت إحدى اللجان الحكومية في اليابان تقريراً رسمياً (نقلاً عن غدنر 2005 :84، 83) كان رئيس وزراء اليابان هو من طلب تشكيل اللجنة بغرض تحديد المسار الذي ينبغي أن تسلكه اليابان في العقود القادمة، كان أهم توصية هي «أن يتساهل اليابانيون في بعض القيم الجوهرية التي يؤمنون بها، إذا ما أريد للبلاد أن تواجه بنجاح ما تمر به من مشكلات اجتماعية.

من شأن هذه التوصية أن تفيدنا؛ بأن نتساهل في قيم متعلقة بتمركزنا حول ذواتنا، وحول مجتمعنا، واختزالنا الآخرين. إن إضعاف مثل هذه النزعات قد يستغرق وقتاً، لكننا نتمتع اليوم بفرص غير مسبوقة لنصنع أنفسنا؛ فمواردنا تكمن في أعماقنا، لاسيما بعد أن غدت – إلى حد ما – القيم التقليدية أقل بريقاً وتأثيراً.

* * *

مفهوم الآخر في الرواية السعودية

طاهر الزهراني

مقدمــة:

عندما طلب مني أن أقدم ورقة عن مفهوم الآخر في الرواية السعودية في الجلسة الختامية لجماعة حوار لهذا الموسم نظراً لظروف صحية يمر بها أ / علي الشدوي قد تكون سبباً في عدم حضوره ؛ بصراحة أصابتني هزة، فالوقت ضيق فلا مجال للبحث، والباحث القاصر تتلاشى مداركه عن الإحاطة بموضوع مثل هذا، ومما صعب ذلك في نفسي أنها الجلسة الختامية، أسقط ما في يدي وحملت هماً كبيراً كنت على إثره متردداً في المشاركة من عدمها ولكن لم أشأ أن أخذل من أحسن الظن بي!!

وكان حالي مع هذه الورقة كحال (نيكول كيدمان) في فيلم (الآخرون) عندما عاشت الحيرة وهي تتتبع الكشف عن حقيقة الآخرين الذين يشاركونها في كل شيء أخذت تلهث لكشف

حقيقتهم وفي النهاية تكتشف أنها جزء من الآخر الذي أرادت كشف اللثام عنه!

مفهوم الآخر:

هذا المصطلح بمفهومه العام لا يمكن جعله في قالب معين لأنه مادة هلامية تتشكل باختلاف القوالب الفكرية من شخص لآخر فكل شخص لديه آخر مختلف عن الآخرين.

وقد أشبع هذا المفهوم بحثاً ودراسة وعقدت ندوات ومحاضرات عنه، لذا في اعتقادي أنه لا ينبغي علينا أن نضخم هذا المصطلح بحيث تسلب الأوقات الطويلة لتحديد المعنى والمغزى وتعريف واضح له لأنه يختلف عند أهل المعرفة في كل فن وتخصص ويتنوع بحسب (أدلجة) كل إنسان!

ولكن تتبع الآخر في الرواية السعودية قد يسهل مهمة الإحاطة قدر الإمكان على فهم المقصود بهذا الآخر.

الآخر في الرواية السعودية:

في ظل هذا الزخم الهائل من النتاج الروائي الحديث، فإن الناظر لا يجد صعوبة في اقتناص ما يريده حال بحثه في أي محور كان، لهذا فإن الرواية والتي تكون غالباً تغرف من ذات الكاتب نفسه ذلك الكاتب الذي لا يخشى من إظهار ما يعتنقه من أفكار ومعتقدات يؤمن بها وقد يستميت ليجعلها حيه بعد أن كانت دمى!

ومنذ عام 1930م وهو العام الذي صدرت فيه أول رواية سعودية وهي رواية (التوأمان) لعبدالقدوس الأنصاري وحتى الآن وجد (الآخر) في الرواية السعودية عالماً جيداً وحضوراً بارزاً ولافتاً يسيل له لعاب الباحثين!

ولا يفرح النقاد والباحثين بالرواية السعودية كثيراً لأنها لازالت في طور الضعف (ولا يفرح بالعمل الضعيف إلا الناقد الضعيف)[1] كما يقول بودلير!

العثور على (الآخر) في الرواية المحلية لا يسبب كثير عناء وذلك أن الكاتب لا يتورع عن فضح نفسه أمام القارئ أو الباحث وخاصة إذا كان للكاتب منطلقات ورؤى يعتنقها و هذه المعتنقات تختلف باختلاف (إيديولوجيا) الكتاب حيث ذكر الدكتور حسن النعمي في ورقته الأولى في بداية الموسم كلاماً قال فيه «فرؤية الروائيين رؤية ذاتية غير أنها إرث ديني وحضاري وثقافي واجتماعي تجعل الفرد الكاتب أو غيره جزءاً من منظومة أكبر يدور في فلكها هذا الفهم المعقد والمركب للأخر»[2].

ويقول إدوراد سعيد: «من المنطقي أن

كل مثقف أو مفكر يرى أن صنعته هي الإعراب الدقيق عن آراء وأفكار وأيديولوجيات محددة يطمح إلى تطبيقها بنجاح في مجتمع ما وأما المثقف الذي يزعم أنه يكتب لنفسه فقط أو من أجل المعرفة الخالصة أو العلوم المجردة فلن يصدقه أحد ويجب ألا يصدقه أحد»[3].

الآخر في روايات المحور:

اختارت جماعة حوار ستة أعمال روائية ، كل عمل تكلم عن الآخر بمنظور معين فتارة يكون الأخر المرأة وتارة يكون الإنسان المسلوب وتارة يكون الوافد وتارة يكون القارىء هو الآخر!

الرواية الأولى: شرق الوادي لتركي الحمد

هي رحلة بحث طويلة بطول العمر يبحث فيها جابر السدرة عن سميح الذاهل، وفي أثناء تلك الرحلة يظهر لنا الآخر ويغيب ومن مواطن ظهوره الحوار الذي دار بين جابر و(جهجاه) حيث يقول الأخير له: «هؤلاء كفرة وقد استولينا عليهم بالقوة فهم لنا»، طبعاً هذا الحوار دار بين جابر وجهجاه بعد انتهاء المعركة بين الأشراف والملك عبدالعزيز وهزم بها الأشراف فالآخر هنا في نظر أحد الشخصيات كافر لأنه لم يكن تحت إمرة معينة حتى وإن كان مسلماً تقياً محافظاً.

ظهر الآخر في شخصية زهرة التي تشعر بقيود العبودية حتى آخر حياتها.

الرافضي عبدالرسول الحشي كون انه ينتمي الى طائفة لها تاريخ وجذور فإن من حوله سوف يتحاشاه على أقل تقدير!

إذا الآخر في شرق الوادي يرضخ لعدة مؤثرات أقواها السياسية والدينية!

الرواية الثانية: نباح لعبده خال

في رواية نباح القطرية العربية تلعب دور بارزاً في تحديد الآخر فبعض الشخوص في الرواية برغم أنهم أصحاب فكر وفلسفة ووعي إلا أن (النعرات) الإقليمة تعلب دوراً قذراً في ضحالة الفكر والإفتقار لقدر يسير من التحضر!

- هم لا يعرفون إلا الإبل والنفط.
- لا توجد لديكم ديموقراطيات لا ناشئة ولا كهلة.
- السعودية لم تكن في يوم من الأيام بوابة لأي إبداع.
- أنتم الخليجيون الباحثون عن المتعة الساقطة.

حتى وفاء التي يرى بها البطل ذاته و«أناه» تقول:

- أنتم شعب مغرور أشبه بشعب اليهود!

أقول هنا إن «من أبشع الحيل الفكرية أن يتكلم المرء كلام العليم بكل شيء عن المثالب في مجتمع آخر ثم يتلمس العذر لها حين تقع في مجتمعه»(4).

الرواية الثالثة: سيدي وحدانه لرجاء عالم

الآخر في هذه الرواية مشاع تتحدث الكاتبه عن المجتمع المكي من حيث فئاته وأطيافه وكثرة الأعراق فيه بحيث يجمع بين العرق الإفريقي والهندي والفارسي والشرق أسيوي حتى تشكل لنا (العالم الفسيفسائي) كما نعتته الدكتورة لمياء باعشن في قراءتها لهذه الرواية!

«إن مقاربة الروائي لفضاء الآخر تتأثر في الغالب بمفهومه الإيديولوجي للعلاقة بين الذات والآخر»(5).

هذه الأعراق قدمت لنا عالماً مختلفاً له إرث ثقافي تعددي سردته الكاتبة بشكل أسطوري فذ!!

يقلب القارئ ناظريه بين صفحات الرواية ليكتشف فيما بعد أنه هو الآخر !

في (سيدي وحدانه) يقف على عالم مختلف جداً ولكنه شكل كياناً متوحداً حقق التعايش بشكل متحضر جداً وذاك أن الغاية والهدف الذي ألّف بينهم هو حب مشترك وحنين لا تخبو جذوته وهو الشغف بمجاورة البيت العتيق!

الرواية الرابعة: فخاخ الرائحه ليوسف المحيميد

الآخر في هذه الرواية هو الإنسان المسلوب مهما كان جنسه وعرقه وثقافته.

بطل الرواية (طراد) يعاني من نظرة أفراد القبيلة الدونية له لأنه لا يملك الإ أذناً واحدة بعد أن قضم الذئب أذنه الأخرى «صارت أذنه المقطوفة أضحوكة القبائل وسخريتهم» فلم يستحمل طراد هذه السخريات اللاذعه فهاجر الى مدينة الرياض وعمل (قهوجي) بإحدى الوزارات وأصبح يخفي العيب بشماغه، طراد حتى وإن لم يسخر منه أحد فهو لايتواني عن جلد ذاته والنظر إلى نفسه بإحتقار «لو رأيت أذني اليسرى التي أخفيها بطرف الشماغ عن الناس لغيرت رأيك وشتمتني أمام الناس جميعاً ربما صرخت في وجهي أغرب من هنا أيها الشحاذ».

الشخصية الثانية التي تمثل الآخر في الرواية (عم توفيق) السوداني الذي فقد حريته في أدغال إفريقيا ثم عرضه فوق البحر الأحمر وفي جدة فقد أغلى ما يملكه الرجل فقد رجولته بعد أن وعدوه بأنه

سيصبح ثرياً «لم أصبح ثرياً فضلاً عن أني لم أعد رجــلاً» هـذه العـقـد والصدمـات التي مرت على (عم توفيق) جعلت منه إنسان لا يستمتع بأي مهيج للفرح حتى وإن أعطي حريته بعد ذلك «فلم يعد ثمة زمن كاف لأن يبكي» أو يفرح!

طراد ابن القبيلة وعم توفيق السوداني كل طرف منهما عزاء للأخر، وبالحكايات حاولا تبديد النقص وتسكين المشاعر المبتورة فأصبحا ذاتاً واحدة «لنضيء ليل الرياض النائمة كعجوز بالحكايات والحزن الطويل».

الرواية الخامسة: بعد المطر دائماً هناك رائحة لفاطمة بنت السراة

تدور أحداث هذه الرواية في مجمع الغدير السكني الذي يعتنق سكانه أكثر من ديانة، وتدور أحداث القصة حول (لينا) امرأة نصرانية تركت ابنها عند جارتها المسلمة وذهبت لكي تظفر بفرصة عمل بإحدى الدول ، ثم تتولى (أم إبراهيم) رعاية الطفل جون الذي أصبح يدعى فيما بعد بـ(محمد) وأخذت تربيه تربية إسلامية جادة!

في الرواية تبين أسلوب الحوار مع الآخر وذلك من خلال اللقاء الأسبوعي الذي يجمع نساء المجمع وتدور فيها الحوارات التي كثيراً ما تتطرق الى أمور المعتقد والشرائع وتكون أحياناً بها نوع من الحدة!

فاطمة بنت السراة في عملها هذا أراحتنا من عناء البحث عن الآخر ، فالآخر في الرواية هو (غير المسلم) بطلة الرواية أصبحت تبين علاقتها مع الآخر منطلقة من منظور ديني صرف ، ويشهد بذلك غزارة النصوص الشريعة الواردة في الرواية!

هذه الرواية تؤكد لنا بشكل قاطع أن الحوار بين الأديان محال، ولكن التعايش قد يكون هو شاطئ النجاة للإنسانية!

الرواية الأخيرة: البحريات لأميمة الخميس

رواية تتحدث عن نزول المراة إلى مجتمع ليس بمجتمعها عدد من النسوة تتختلف مقاصدنهن في الحضور إلى العيش في المجتمع السعودي كل واحدة تأتي في فترة زمنية مختلفة وكل فترة تشكل نقلة مؤثرة في حراك البلد على الصعيد الإجتماعي والإقتصادي.

المرأة في هذه الرواية بكافة أطيافها تشكل حضوراً يتفاوت بين القوة والضعف.

بهيجة، رحاب، سعاد، أنغريد، مريما، عجائب، فاطمة، كل واحدة منهن تنظر إلى الأخرى برؤية تتأثر بالموروث الثقافي والإجتماعي والديني بشكل كبير جداً، وتختلف كل واحدة عن الأخرى في عملية الإندماج في المجتمع السعودي.

الآخر في روايات أخرى:

وحتى نكون على إحاطة بمفهوم الآخر لابد علينا أن ننظر إلى الروايات الأخرى التي لم تكن ضمن روايات المحور، وبهذا سنقف على مفاهيم أخرى للآخر قد تعطي تصوراً شبه شامل عنه.

أذكر هنا على سبيل المثال وبشكل مختصر جداً عدد من الروايات منها:

شقة الحرية لغازي القصيبي

بطل الرواية فؤاد يسعى إلى التقرب مع الآخر والتعايش معه بشكل حضاري راقي جداً، شقة الحرية كانت ميداناً خصباً لتواجد الآخر الذي كان له ألوان وأطياف متعددة تعامل معها البطل دون أن ينظر للتصورات والأحكام المسبقة عنه.

الإرهابي 20 لعبدالله ثابت

زاهي الجبالي ينساق مع جماعة متشددة تحمل أفكاراً متطرفة يحمل فكرهم ويتعلق كلياً بخطابهم ثم يحدث الإنشقاق الذي يليه صراع شديد بين الذات والآخر.

الآخرون لصبا الحرز

تحكي عن فتاة من الطائفة الشيعية، تتخبط في عوالم السقوط وترى أن (الآخرين هم الجحيم)، تقصد نفوساً أخرى متخذة العلاقة المثلية كما تسمي الخطاب الديني سبيلاً للهروب!

تتأزم العلاقات ثم تجد النجاة على حد قولها مع الشاب (عمر) الذي يحمل اسمه دلالات واضحة على أنه آخر!

الدود لعلوان السهيمي

لا يتجاوز النظرة للآخر في هذه الرواية عن كونه مرتع لإشباع الرغبات المستعرة في داخل شخوص الرواية الذين يتقمصون دور الـ «دون جوان» ويعتنقون النظرة الدونيه للآخر!

هذه أمثلة يسيرة رأيت أن أوردها هنا حتى نكون على دراية أن (الآخر)، مفهوم فضفاض لا تتضح صورته إلا بالوقوف على بعض الأعمال الروائية وخاصة الإصدارات الحديثة منها.

خاتمـــة:

لا أدري هل كنت موفقاً في طرحي هذا أم لا؟

ولكن أقول «إن علينا أن نحدد معايير الصدق أو معايير الواقع - وخاصة عند الكلام عن الآخر - وأن نستمسك بها مهما يكن الانتماء الحزبي للمثقف أو المفكر الفرد

ومهما تكن خلفيته القومية ومهما تكن نوازع ولائه الفطري»(6).

أخيراً هناك حقيقة لابد أن يعترف بها الجميع وهي: (أن الاعتراف بحق الآخر... في أن يكون مختلفاً، ليس منّة وتفضّلاً ولكنه تقرير لحقيقة كونية)(7).

الهوامش

1) شارل بودلير، اليوميات، دار الجمل.
2) د. حسن النعمي، مدخل الى الآخر في الخطاب الروائي السعودي.
3) إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، دار رؤية.
4) إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، دار رؤية.
5) د. رشيد العناني، استنطاق النص، الدار المصرية اللبنانية.
6) إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، دار رؤية.
7) إبراهيم العجلوني، إضاءات في حوار الآخر واحترام الذات.

* * *

الـراوي (16)، صـفـر 1427هـ مـارس 2006

الراوي

الإدارة: حي الشاطئ – جدة
فاكسميلي: 6066695
FAX: 6066695
ص.ب: (5919) جدة (21432)
Tel: 6066122 - 6066364
P.O. Box 5919 Jeddah 21432
E-Mail:alrawi98@hotmail.com
رقم الإيداع 18/3596

محتويات العدد

AL RAWI الراوي

1- تنشر الراوي الإبداع القصصي لكتاب الجزيرة العربية.

2 - تنشر الراوي النصوص الحديثة غير المنشورة في مجموعات قصصية.

3 - يخضع ترتيب النصوص والأسماء لاعتبارات فنية.

صوت الراوي

حين تفضل مجلس إدارة النادي بقبول اعتذاري عن رئاسة تحرير الراوي، عادت بي الذاكرة للأعداد الأولى من هذه الدورية، فغدوت أقلب صفحاتها، مطالعا عناوين قصصها، فتوقفت عند كل عدد برؤية المودع، بعد رحلة متعة وحميمية وصداقة، مع الإبداع والمبدعين والمبدعات لهذا الفن الأدبي، في الجزيرة العربية والوطن العربي.

شعرت أن رحلة الوداع بدأت من أول عدد، وكأن الوداع أمر حتمي في أي رحلة حياة دنيوية. وحين يأتي هذا الوداع، فإنه لا يعبر عن رغبة قلبية، وإنما يأتي نظراً لتغير ظروف العمل، التي أدرك أنها لن تتيح لي أن أمنح الراوي كل الود الذي اعتدت عليه. والراوي معشوقة يجب أن تمنح كل الحب، وكل العطاء، وإلا فلتمنح لأيدٍ ترعاها وقلوب تعشقها.

أعود إلى عناوين القصص، فتستوقفني قصة واحدة من كل عدد، بدءاً من العدد الأول ووصولاً إلى هذا العدد السادس عشر؛ لتتحول مجموعة هذه العناوين إلى قصة وداعي للراوي، التي بدأت منذ العدد الأول، باعتبار أن بدء أي رحلة مؤذن بانتهائها، والقصة تجيء على النحو التالي:

«في الليلة الأخيرة، أبدأ كتابة القصيدة الأخيرة، فأشعر بالبكاء، حين أشاهد الغراب الأشيب. يأتيني الكابوس، فيضعني داخل طقوس سرية وجحيم. تتنابني وحشة، فأدفن أنين الكلمات في تربة الرحيل داخل البئر. تأتي العتمة في لحظات دامعة، فيكون الربيع بلا ورود، وأشعر أنني الرجل الذي أكله الحزن، فأحس بالحرمان، وأردد أرجوزة الموت»[1].

صدور هذا العدد من الراوي، يتزامن مع مرحلة تغير إداري في نادي جدة الأدبي، حيث تمت إعادة تشكيل مجلس إدارته، وانتخب المجلس الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيساً للمجلس، ورئيساً للنادي. يأتي هذا التشكيل الجديد في أعقاب تقديم الأستاذ القدير عبدالفتاح

1) هذا المقطع يتكون من عناوين ست عشرة قصة، نشرت كل منها في الراوي، بدءاً من =

أبومدين، ومجلس إدارة النادي استقالتهم، رغبة منهم في فتح مجال التغيير، لمرحلة ثقافية جديدة، تزامنت مع تشكيل الإطار الثقافي، في وزارة الثقافة والإعلام.

وحين أقدم تحيتي وتهنئتي للمجلس الجديد، فإني على ثقة كبيرة، أن النشاط الثقافي، بمحاضراته وندواته ومؤتمراته ومطبوعاته، سيتعزز بشكل أقوى، وسيأخذ أشكالا مغايرة، تتلاءم مع عهد ثقافي جديد. وفي الوقت ذاته، فإن ختام رحلة سردية استمرت ثمان سنوات بصحبة الراوي، تفرض تقديم الشكر والتقدير للداعم الأقوى والأكبر، أستاذي الجليل عبد الفتاح أبو مدين، الذي تعهد الراوي منذ كانت فكرة، إلى أن أصبحت مطبوعة تمثل إبداع الجزيرة العربية، وتتواصل مع الإبداع السردي خارجها. أدعو الله له دوما بمزيد من العطاء، فهو مجموعة رجال في شخصية واحدة، يحمل طموح الشباب، وحكمة الشيوخ، وعطاء الجادين.

أما كلماتي الأخيرة، فهي تحية ود للمبدعين والمبدعات، الذين كانوا وقود سفينة السرد، في رحلة إبداعها، وإلى القراء الأعزاء الذين دفعوا الراوي إلى الثبات والاستمرار.

أودعكم جميعاً، وأرحل بكل طمأنينة، فالناقد المبدع الدكتور حسن النعمي، سيكون الراعي الأفضل، فهو وزملاء التحرير، الذي أشرفوا على الراوي سلفاً، وبدعم من مجلس الإدارة، سيجعلون من الراوي، ودون ريب، مطبوعة أكثر حضوراً في الساحة الثقافية العربية وخارجها.

عبد العزيز السبيل(❖)

= العدد الأول ووصولاً إلى هذا العدد السادس عشر. وهذه القصص حسب ترتيب نشرها في الأعداد هي: الليلة الأخيرة لشريفة الشملان (العدد 1)، القصيدة الأخيرة لهدى النعيمي (العدد 2)، بكاء لفالح الصغير (العدد 3)، الغراب الأشيب لسالمة الموشي (العدد 4)، الكابوس لهمدان دماج (العدد 5)، طقوس سرية وجحيم لحياة الرايس (العدد 6)، وحشة لعلي أحمد زعلة (العدد 7)، أنين الكلمات لسلوى أبو مدين (العدد 8)، تربة الرحيل لشيرين السالمي (العدد 9)، البئر لبدرية البشر (العدد 10)، عتمة لهيفاء السنعوسي (العدد 11)، لحظات دامعة لفوزية الجارالله (العدد 12)، ربيع بلا ورود لعبدالباقي يوسف (العدد 13)، الرجل الذي أكله الحزن ليوسف المحيميد (العدد 14)، الحرمان لفؤاد الجيلاني (العدد 15)، وأرجوزة الموت لمدوح الجبرين (العدد 16).

❖) الدكتور عبدالعزيز السبيل تم تعيينه مؤخراً وكيلاً لوزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية.

ضيف العدد

هدى النعيمي

السيرة الذاتية

- قاصة من قطر.
- صدرت لها ثلاث مجموعات قصصية هي:

– المكحلة (1997).

– أنثى (1998).

– أباطيل (2001).

- حاصلة على بكالوريوس العلوم – تخصص فيزياء من جامعة قطر.
- حاصلة على الماجستير في الفيزياء النووية من جامعة عين شمس بمصر، والدكتوراه في الفيزياء الحيوية الطبية من جامعة القاهرة عام 1999م.

- مقر عملها وطبيعته: أخصائية لفيزياء الإشعاع بمؤسسة حمد الطبية في الدوحة.
- تنشر المقالة والدراسات في عدد من الدوريات العربية.
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بدولة قطر.
- كما أصدرت كتاباً جمعت فيه كل مقالاتها ودراساتها النثرية عنونته: (عين ترى... قراءات في الشعر والسرد والمسرح). ويتصدر الكتاب تقديم من عبدالرحمن بن زيدان يشير فيه إلى أن التنويع في اختيار نماذج النقد في الكتاب جعل منهج القراءة لدى هدى النعيمي ذا رؤية واضحة تروم تحليل الظاهرة الأدبية العربية وربطها بالأديب وبالواقع، وبالتالي بالكتابة النسائية وعلاقتها بموضوع الرجل والكتابة في علاقتها بالتحولات الاجتماعية العربية عموماً والخليجية بخاصة.

ويضم الكتاب أربعة أقسام أولها بعنوان (في رؤية الشعر)، ويتألف من أربع دراسات، الأولى حول الشاعر القطري أحمد بن يوسف الجابر، والثانية عن أمل دنقل والإحساس الحاد بالحياة، والثالثة عن المرأة بين الخاص والعام في شعر نزار قباني، والرابعة حول الصور الفنية والبلاغية للقصائد الفائزة في مهرجان الشعر العماني الأول.

أما القسم الثاني من الكتاب فهو تحت عنوان (في رؤية

السـرد)، ويتضـمـن دراسة حول الـواقـع المتخيـل فـي القصـة العربيـة وأخرى حول مجـموعة الكاتبـة الكويتيـة ليلى العـثمان (حـالـة حب مجـنـونـة)، ويضـم كذلـك دراسـة تطبـيـقيـة عـلى مجـموعتـين قصصـيتين لـيوسـف إدريس همـا (أرخص ليـالي) و(بـيت مـن لحم)، ودراسـة بـعـنـوان (اسـتـبـاط ثـورة 1919) من ثلاثية نجيب محفوظ.

أما القسم الثالث فهو بعنوان في رؤية الأدب النسائي، ويضم ثلاث دراسات، الأولـى حول لطيفـة الزيات الإبداع والوطـنية، والثـانيـة صورة الـرجل فـي الأدب الذي تكتبـه المرأة، والثـالـثة قراءة في كتاب (المرأة واللغة) للناقد عبدالله الغذامي.

ويضـم القسـم الرابع والأخير وهـو بعنـوان (فـي رؤية المـسرح) دراسـتين، الأولـى حـول سـعـدالـلـه ونـوس، نـصوص حـادة ورؤى إخـراجيـة، والـثـانيـة بعـنـوان (حـضـور الـتـراث فـي مـسـرح عبدالرحمن المناعي: تجربة ربع قرن).



شـهادات
(1)

(عين ترى) كتاب للقطرية هدى النعيمي

بعد ثلاث مجموعات قصصية أصدرت الكاتبة القطرية هدى النعيمي كتابها النقدي الأول تحت عنوان (عين ترى... قراءات في الشعر والسرد والمسرح). ويتصدر الكتاب تقديم من عبدالرحمن بن زيدان يشير فيه إلى أن التنويع في اختيار نماذج النقد في الكتاب جعل منهج القراءة لدى هدى النعيمي ذا رؤية واضحة تروم تحليل الظاهرة الأدبية العربية وربطها بالأديب وبالواقع وبالتالي وبالكتابة النسائية وعلاقتها بموضوع الرجل والكتابة في علاقتها بالتحولات الاجتماعية العربية عموماً والخليجية بخاصة.

ويضم الكتاب أربعة أقسام أولها في عنوان (في رؤية الشعر) ويتألف من 4 دراسات الأولى حول الشاعر القطري أحمد بن يوسف الجابر، والثانية عن أمل دنقل والإحساس

الحاد بالحياة، والثالثة عن المرأة بين الخاص والعام في شعر نزار قباني، والرابعة حول الصور الفنية والبلاغية للقصائد الفائزة في مهرجان الشعر العماني الأول.

ويضم كذلك دراسة تطبيقية على مجموعتين قصصيتين ليوسف إدريس هما (أرخص ليالي) و(بين من لحم) ودراسة بعنوان (استنباط ثورة 1919 من ثلاثية نجيب محفوظ).

وعنوان القسم الثالث في رواية الأدب النسائي، ويضم ثلاث دراسات الأولى حول لطيفة الزيات الإبداع والوطنية والثانية صورة الرجل في الأدب الذي تكتبه المرأة والثالثة قراءة في كتاب (المرأة واللغة) للناقد السعودي عبدالله الغذامي.

ويضم القسم الرابع والأخير وهو بعنوان (في رؤية المسرح) دراستين الأولى حول سعدالله ونوس ، نصوص حادة ورؤى إخراجية، والثانية بعنوان (حضور التراث في مسرح عبدالرحمن المناعي تجربة ربع قرن).

الملاحظة: جريدة المدينة اللبنانية.

شهادات
(2)

(أباطيل) للقطرية هدى النعيمي:
قصص تتأرجح بين التراث والعولمة والأنوثة

خـلال أربـع سـنـوات أصـدرت الـكـاتـبـة الـقـطـريـة هـدى النعيمي ثلاث مجموعات قصصية هي (المكحلة) (1997) وأنثى (1998) و(أباطيل) (2001). ومـن مـجـمـوعـة إلـى أخـرى بـدت النعيمي - حاملة الماجستير في الفيزياء النووية والدكتوراه في الفيزياء الحيوية الطبية - تؤكد صوتها المتميز وبصمتها الخاصة في كتابة القصة القصيرة، مجددة العهد لهذا الفن الذي بدا أنه يتراجع أمام زحف الرواية، ومجددة العهد لمن جاء من العلوم إلى الآداب. ولعل مجموعة (أباطيل) تجلو ذلك كله وتتوجه، كما يبدو في ملاعبتها التراث والعولمة وميسم الأنوثة.

في قصة (شخبطة على جدار التاريخ) تقص الأنا أن الهدهد يدعوها إلى جدها الأعلى المنذر النعماني، فتمضي إليه

مـن يومهـا - يومنـا إلـى أمسـه، طـاويـة الـزمـن بـين مـديـنـتهـا - مديـنتنـا وصحرائه، وإذا بالجد يشيح بكتاب (الحقيقـة الغائبة) هـادراً : (كيف تسـمحـون لهـذا الـكـافـر بـكـتـابـة هـذه الـزندقـة فـي زمنكم؟).

هكذا يحضر فـي هذا القص فرج فودة صاحب الكتاب، وطه حسين والجاحظ وابن رشـد والحلاج الذي ستثبت القصة مـا ينـشـد مـن حـين إلـى حـين. وتتـلامـع الـدنـانيـر الـذهـب الـتـي صـممهـا فـرسـاتشـي، فظهـر علـى وجـه: الـقـديسـة تـيريـزا، وعلـى وجه: جـورج بوش فيـمـا السـاردة تتحدى جدهـا : أنـا مـلكة زمـاني، وسـأحـرق بقـلمـي مـاء سـمـائك. وهـو الـحـاضـر إذاً فـي مـواجـهـة الماضي، يشتبكان كأنما ليؤبدا قمع الكاتب والكتاب.

وفي قصة (بعد الألـفيـة الأولى) تتـوالى لـعبـة صدم الـيوم بالأمـس، فيحضر شهريار بقيـوده المذهبـة في الليلة الثـانية بـعد الألف، وتأمـره شهرزاد وقد أكملت حكاياتهـا في ألف ليلة ولـيلة، بأكل قيده فيفعل، ثم تبدل قصّهـا القديم، لتسليه بحكاية أخرى هي للأمراء والصعاليك سواء، وستحكيها صويحباتهـا العزيزات معها.

تضـع بثينـة على رأس شـهرزاد تـاجها الـذي يحـوي حكمة أفـلاطـون وجـواهـر خـاشـقـجـي. وتـشـكـر شـهـرزاد لـبـثـيـنـة ولـيـلـى ونعيمة وعزة دورهن الريادي المشرف في الاستيلاء على السلطة صباح الـليلة الثـانية بعد الألـف، وكنّ قد أرسلـن عشاقهن (جميل

وقيس وكثيّر وحسن) إلى الحفر في قناة السويس. وإذ يسأل شهرزاد عن سيافه مسرور تضحك كليوباترا ونفرتاري، لقد قطعت النساء رأسه، وحملت ابنته عنبرة سيفه.

وتأمر شهريار سالومي لترقص رقصتها التي لا تنتهي، وتتلقى المليكة رسالة التهنئة من أنديرا غاندي، وتعلمها الحاجبة مارلين مونرو بقدوم زرقاء اليمامة التي تنقل استغاثة نسائية من عمورية، وتقترح إليزابيث أن يطلق شهريار شهرزاد، فيرفض، فتطلب شهرزاد مهلة ألف ليلة، ليقمن في الألفية الثانية بحرية، ثم يكون النظر في الطلاق.

أما قصة (دامس والعزباء) فتلعب ساخرة بالإرث العظيم لداحس والغبراء، عبر حرد الهر دامس عن الطعام سبعة أيام، وإعلان الأمير السندسي الهمام رويشد الأزمري عن مرض دامس العجيب الذي يستعصي على أطباء القصر ومنجميه، حتى يشير عاميّ إلى عشق دامس للقطة النمرية (العزباء): قطة الجيداء ابنة الإمبراطور عامر ذي الصدغين، والحل بزواج الأمير من الأميرة وزواج دامس من العزباء، لكن الجيداء ترفض الأمير، فتندلع الحرب التي جعلت الأحياء ينسون حكاية دامس وكآبته الأبدية، ولوثة الأزمري السرمدية، ليبقى حديث البقاء يتصدر كل الحكايات، أما دامس فكان قد صار في كهف جبلي مع العزباء التي انتفخ بطنها، وراحت تموء كما لم تفعل يوماً في حضن سلطانتها.

إذا كانت الدنانير في قصة (شخبطة على جدار التاريخ) تحمل شارة زمننا - زمن العولمة، فقصة (ليلى وأنا) هي قصة هذا الزمن. وتبدأ بورقة العشرين يورو التي تعطيها الأم لطفلتها كي تبتاع لجدتها من دكان العم كنتاكي قطع دجاج من النوع الآكل للحوم. ويبرق الزمن العولمي من غابة النيون الفاصلة عن بيت الجدة، إلى مقهى الإنترنت الذي حل محل بائع الشوكولا في الغابة، إلى ظهور حسيب لليلى، وهو المختبئ منذ اهتزت النخلة وتساقط الرطب في جوف حوت أزرق، لا يأكل إلا ما يأمره به. حسيب يرد الدعاء عليه بالانقراض فيما يخاطب به ليلى: (لا يا حلوتي، فالانقراض ليس لأمثالي، ولن يصيبني في مقتل، فأنا كائن عولمي، وجدت لأبقى وأسقي الصغار من ينبوع الألفية الوليدة).

في بيت الجدة تلقى ليلى جدتها تلاعب بالشطرنج جدها الميت، وحولها انتشرت أكياس من الهارديز والماكدونالد. وتقص الجدة على الحفيدة قصة الجد الذي حفر البحر الأحمر بأمر السلطان، ليمنع بدو الجزيرة عن الأهرام، وترك قطعة سيحفرها التالون لتصل القناة البحر الأحمر ببحر الفرنجة، ويرقص الجد مع عايدة - في إشارة إلى قناة السويس وأوبرا عايدة.

بجلاء بدا ميسم الأنوثة في قصة (بعد الألفية الأولى)، وكذا يبدو في قصة (أكروبات) حيث الشابة التي حرمت من

تحصيلها الجامعي، حبيسة البيت مع ابن أمها، لكن الحبس هو حرية الحبيسة التي تطلقها لوحات الرسام الجار فيتفجر الأزرق: حبل الغسيل أزرق، والملاءة وسرير زوج الأم ودفاتر ابن الأم والحمام... والزرقة طاغية مثل الحبس، وحد الحرية.

ويجيء ميسم الأنوثة أكبر وأعمق في قصة (السيدة الجليلة) التي ينفرد بها ضمير المخاطب من بين قصص المجموعة، فيقدم صديقة الزعيم الراحل في ذكراه العشرين، وهي تستعيد ما كان، بالتوازي مع الاحتفالية التي تبدأ بعرض فيلم جنازة الزعيم الجماهيرية، ويوم السيدة الأول بثوب الحداد.

من صحافية وحوار مع الزعيم، مضت السبيل بالسيدة لتصير صديقته فزوجته لعامين، فأرملته لعشرين: (تتوشحين سوادك الدائم وتقفين كالمسمار أمامهم ليمارسوا طقوسهم السنوية). وإذا كانت السيدة قد مالت أخيراً إلى الطبيب العاشق العازب ياسر، وعزمت على فصم سيرة الترمل في الذكرى العشرين، فإنها تتراجع أثناء الحفل، مستسلمة لقيد الزعيم الذي لايزال حياً فيمن تزعم، والقيد بالتالي هو قيدهم أيضاً.

وفي قصة (يحدث للآخرين)، وبضمير المتكلم، تسرد الساردة ما سيجعلها تقول: (رفعت كتفي وصفقت بيدي. أحوال النساء عجية). فتلك هي أولاً حال الساردة التي تعيش بعد ثلاثين عاماً عقدة فقد رضيعتها، وتلك هي ابنة العم التي

أجهضت فحمّلت زوجها الوزر بسبب ضربه لها، وأنهت الزواج، وتلك هي القطة التي دهس وليدها فماتت كمداً، وتلك هي أم الساردة التي حملت على تخوم سن اليأس، لكن الحمل لم ينجح. أما الحال الخامسة من أحوال النساء فهي ما حدث لكاتبة فقدت طفلها بعد الولاة، فعاشت ترقب نمو الطفلة أمامها، وكتبت رواية سجلت فيها أحاسيسها وحياة الطفلة المستمرة على رغم الموت. ولقد راجت الرواية وأثنى عليها النقاد، لكن الساردة رأت فيها أسلوباً للمبالغة وحكاية للمتاجرة، وقد ختمت القصة على هذا النحو: (كان يحدث للآخرين كثيراً. لم أتوقف ندما حدث ذلك لي. دخلت غرفتي لأنام، لم أستيقظ حتى الآن).

وتعود الأمومة في هذا الميسم الأنثوي للقصص في خاتمة المجموعة (أسطورة أخرى)، حيث تأتي أيضاً ملاعبة التراث، إذ يسمي الأخرس نفسه باسم جابر بن حيان، ويتكنى بالتوحيدي، ويأمر من صارا والديه بالطاعة. وفي مدرسة القلب المقدّس تسعد دروسه الجنرال براون، فيهديه عمامة لورنس العرب ومسبحة نابليون، وتبتسم له ابنة الجيران آنا كارنينا التي تلوح بطوق الحمامة وتغمز عاشور الناجي (من شخصيات رواية أولاد حارتنا).

يقفل الوليد التلفزيون الذي ينقل بثاً حياً لجنازة رابين، ويذبح أمه، ويأخذ قلبها إلى آنا كارنينا، فيجد أمام بيتها حمامة

ابـن حزم وعـربـة عـاشور وبـاخـرة أونـاسيـس وطـائـرة جورج بـوش وحـمار الحـكيـم. وإذا كـانت الجـارات يلـويـن شفـاهـهن فقلـب الأم ينبض بالرضا، مادام الذبح يرضي الوليد.

تلوح الظلال التامرية – من كتابة زكريا تامر القصصية – في عـصف المخيلة فـي مجمـوعة هـدى النعيمـي (أبـاطيـل)، سواء في مـلاعبة الـتراث أو هتـك الحاضـر أو ضـراوة المتـخيل. بـيد أن هدى الـنعيمي تـطبـع تلـك الظـلال ببـصـمتهـا، وخـصـوصـاً بمـا فـي البصـمة من الأنوثة، وكـذلـك بما فيها مـن خصوصية اللـغة، سواء أجاءت مسجوعة ومـضارعة للغة التراثية (قصة دامس والعزباء) أو بـالعـلاقـات الـلغـويـة الـتي تنـسـجهـا، كـالـقول فـي قصـة (الظـل يحـترق): (كان البـعض يحمـل أكيـاسـاً وهمـومـاً، والـبعض لا يحـمل إلا فـكـرة أو جنـونـاً) أو كـجـري الـرجـل خـلـف رعـبـه، وممـا يـؤكـد بصـمة الـكاتـبة أيضـاً تداخـل مـلاعـبـة الـتـراث و/ أو الـعـولمة و/ أو وسم الأنوثة في غـالـب القـصص، لينبض الفـن بـالحسن الإنساني الرهيف والحار والمقلق، سواء تعلق بالمرأة أم بالـرجل، وبالفرد أم الجمـاعة، وبـالـكبيـر أم الـصـغيـر، كـمـا نـرى بـتـفـاوت فـي قـصـص (الـظل يـحـترق – فـي الحـفـرة – عـدالة)، وخـصـوصـاً فـي الـقصـة الأولى التي تنيـخ بالقتامة، والظل يلاحق صاحبـه ويحاصره حتى يصيـر سـرمداً هـائـلاً يحتـل الأكـوان، بيـنـمـا ظـلال الـنـاس تجـري خـلـفهـم فـي اسـتكـانـة. ولـكن، هـل كـان ذلـك أبـاطيـل، كيـما يـكـون للمجـموعة الـقصصـية هـذا العنـوان؟ أم هـي حقـائق الأمـوات فـي

محكمتهم (قصة عدالة) والخنوع المحتوم العميم (قصة ستفعلون) وصراخ ذلك الرجل: (يا أهل الكهف هاكم حصياتي علكم تفيقون) في قصة (في الحفرة)؟ هل هي حقائق ماضينا القمعي وحاضرنا العولمي؟ وماذا بقي إذاً من الإنساني، وماذا تبقى له؟

الملاحظة: جريدة المدينة اللبنانية.

نبيل سليمان

قصص مختارة
لضيف العدد

أنـــثى(*)

أمطر أبي مبلغاً من المال ضخماً، خوله المبلغ وابتسامة أبي الملتهمة لصفحة وجهه، أن ينبسط على جلدي وينزرع في لحمي وينغرس في مسامي لأسميه زوجي!!.

- أنا زوجة فلان.

وقفت السكرتيرة فجأة عندما سمعت اسم زوجي، ظهرت على شفتيها ابتسامة متعسرة الولادة، سحبت الكرسي الثقيل دون الاستعانة بأحد، ودون أن تفقد ابتسامتها البليدة، أجلستني على الكرسي المريح، وأجلست خادمتي على الكرسي الآخر، رفعت سماعة الهاتف الأسود بجانبها، وطلبت لي فنجاناً من الشاي دون أن أطلب ذلك، ثم استأذنت لتبلغ الطبيبة بوصولي، الطبيبة تخرج أمام سكرتيرتها وقد انتقلت إليها الابتسامة ذاتها.

- أهلاً... أهلاً... شرفت يا مدام.

«مدام»، لماذا يطلق عليَّ الجميع لقب «مدام»، لماذا اختفى اسمي منذ انزرع ذلك الرجل في لحمي وانغرس في مسامي؟

(*) من مجموعة أنثى.

أشتاق أن أسمع اسمي الجميل ذا الحرفين، حتى أمي صارت تناديني «أم ناصر» ولا أدري هل: حوّل اسمي في الشهر العقاري إلى «مدام» أو «أم ناصر»، كما سجل ذلك العقد الذي لم أره؟! في الليلة الأولى، ألقى الغترة والعقال جانباً، ثم فتح أزرار الجلباب الأبيض، وجلس على كرسي من المخمل الأحمر، أشار بإصبعه نحوي:

- تعالي يا «أم ناصر».

- اسمي «مي».

ضحك بشدة، قهقه بشدة أكثر، بدا في غاية السخف أمامي، وهل نطقت بما يدعو للضحك.

- أنت «my».

واستمر في نوبة الضحك الأبله، وسكب في جوفه المزيد من السائل الأصفر الرائق المستقر في قلب الزجاجة الداكنة ذات العنق الضيق والبطن المنتفخة.

«my» أذكر أن أبلة سمية حدثتنا عن هذه الكلمة الإنجليزية في المدرسة، قالت إنها تطلق للدلالة على ملكية الأشياء، طلبت منا أن نوظّفها في جمل مفيدة، بصوت واثق تكلمت: This is my pen كنت أُشير إلى القلم الرصاص في يدي، كنت أقصد أنه قلمي، ملكيتي أنا، من حقي أن أكسره أو أن أستمر في بري رأسه الحادة حتى يتلاشى ويستحيل صفراً.

فهل يقصد الرجل أن يستطيع أن يكسرني إذا أراد؟ أو أن يحيلني صفراً إذا شاء؟؟.

تحسست بطني المنتفخة، وطلبت الإعانة من الخادمة والسكرتيرة لأنهض من مكاني عندما أشارت لي الطبيبة المبتسمة دوماً بدخول غرفة الكشف. تمددت على سرير غير مريح ولا يغطيه الفراش الوثير الذي تعودته منذ شهور، دارت يد الطبيبة على بطني عدة دورات ولم أعترض، لكنني كرهت المادة اللزجة التي بعثرتها فوق جلدي لتمشي بجهاز صغير في خطوط غير مرتبة على البطن المنتفخة، التصقت نظراتي مع نظرات الطبيبة المعلقة على شاشة تليفزيونية تظهر خطوطاً دائرية كثيرة ومتشابكة وغير مفهومة، حاولت فك لغز الخطوط المتشابكة لكن حركتها المتزامنة مع حركة الجهاز على سطح بطني منعتني من ذلك.

سمعت صوت الرجل – زوجي – يسأل «أين هي؟».

السكرتيرة التي لابد تقابله بابتسامة أكثر بلاهة تحاول أن تجلسه على الكرسي الوثير..، ضوء كثيف انبثق من الغرفة المجاورة بدد ظلامات غرفة الكشف وجعل بعض الخطوط الدائرية تختفي.

– ها، ما الأخبار؟ سأل في صرامة معهودة.

– توأم يا سيدي، زوجتك تحمل في أحشائها توأماً.

ظهرت أسنانه تعلن عن فرحة النصر مع إعلان أخبار الطبيبة، ارتد كتفاه إلى الوراء ليبرز كرشه المتنامي والمختبئ في الجلباب الفضفاض، ابتلع قبضة من هواء الغرفة الضيقة ثم أخرجها ساخنة.

- ذكور طبعاً؟!

صمتت، صمت جهازها الصغير ورداؤها الأبيض، لحظات مرت وهي تراجع بعض الصور للخطوط الدائرية وقد لفظها رحم الصندوق الآلي ذو الشاشة الرابض بجانب السرير.

- ماذا يا دكتورة؟!

- سيدي، أظن أن طفلتيك سترثان جمال والدتهما الحلوة!

انعقد حاجباه فجأة وهبط صدره المفتخر بالذكورة، وكما ظهر.. اختفى.

مسحت المادة اللزجة عن بطني وأنا أشعر بسعادة لا أفهم سرها، سيكون لي طفلتان، طفلة وطفلة أخرى وأنا أم لكلتيهما.. جميل.. هذا جميل جداً.

جلست الطبيبة وراء المكتب، وأمسكت بالقلم لتكتب بالإنجليزية بعض الجمل، نظرت خلسة إلى كلماتها فلم أجد كلمة «my».

رفعت رأسها ناحيتي بشيء من الدهشة.

- عمرك ست عشرة سنة؟!

- الشهر القادم أكمل ست عشرة سنة وأصير ابنة سبع عشرة.

ألقت الطبيبة بدهشتها على الورق المسطور، ورأيت شيئاً يلمع تحت نظارتها الطبية، ورأيتها تمسح تحت أنفها بمنديل.

عاودت النظر إلى هذا البروز الخارج من جسدي والذي يحوي طفلتين ستقولان لي «ماما» كما كانت تفعل عروستي الحلوة «نانا» تلك العروس الشقراء التي جاءت لي بها جدتي في آخر زيارتها لبيتنا، ثم توقفت جدتي عن المجيء، كانت في زيارتها الأخيرة كثيرة السعال، وتمسك في يدها عصا غليظة تتوكأ عليها، وفي اليد الأخرى تلهو مسبحتها ذات الخرزات المضيئة ليلاً، أهدتني العروس الشقراء وأطلقت عليها اسم «نانا»، «نانا» لهذا زرار، خفي تحت الثياب، عند الضغط على ذلك الزرار تنطلق كلمة «ماما» ثم توقفت «نانا» عن نطق كلمة «ماما» كما توقفت جدتي عن زيارتنا، كنت أشتاق لصوت «نانا» كما أشتاق لوجه جدتي العجوز، وكلما زاد بي الشوق أخرجت العروس الشقراء من مخبئها، سرحت خصلاتها الحريرية، وأعدت ربط الشريط الأحمر على ضفائرها، أدللها حتى تنام ثم أعيدها إلى المكان الدافئ، شاهدتني أمي مرة أفعل تلك الفعلة، فاختطفت «نانا» من يدي وفصلت رأسها الأشقر عن جسدها الهزيل ثم ألقت بها في سلة المهملات وقالت:

- كيف لعروس مثلك تصبح غداً زوجة لأهم رجالات المدينة أن تلهو بلعبة كهذه؟!

أدركت عندها لماذا توقفت جدتي عن المجيء، لقد ماتت ذلك اليوم، يوم فُصل رأس «نانا» عن جسدها وصارت خصلاتها المنسابة كالنار الغاضبة، غضبت لموت جدتي ولتخلي جسد «نانا» عن رأسها الصغير بهذه السهولة، ثم جاء ذلك الرجل الذي يكثر من شرب السائل الأصفر وغير اسمي من مي إلى my.

في الطريق إلى البيت، كانت أوراق الأشجار تهتز في دلال.. تهنئني بطفلتين تنحشران بداخلي، استقبلت التهاني بابتسامة ثم بضحكة مسموعة لابد أن الخادمة التقطتها لأنني رأيتها تبتسم هي الأخرى لا لسبب ولكن لأن «المدام» تبتسم وتضحك.

أمرت السائق بتشغيل المذياع للتلاهي وللتمويه على أمر الابتسامة غير المسببة، ورغم أن موعد الحكاية اليومية «لأبلة نجوى» قد فات إلا أن أغنيات حلوة تأتي عادة في هذا التوقيت، وربما يخرج محمد ضياء الدين ليقنع ابنته بعدم جدوى البكاء عندما تتفرقع «البلونة» أو يأتي محمد فوزي ليغني لأطفاله «ذهب الليل» في الحالتين ستسعد طفلتاي بالأغاني، لابد ستحب ابنتاي محمد ضياء الدين ومحمد فوزي، سأعلمهما كيف تستمعان للأغاني الحلوة وتحبانها وسأسمح لهما باللعب

طوال الـوقت سـأشـتـري لهمـا «نـانـات» كثيـرة وسـأكتفـي «أنـا بـالنـانـاتين» نـا... ونـا... ناهـد ونـاديـة، نـعم الأولـى الـسمـراء ذات الشـعر الأسـود الغليـظ والعـين العسلية الـواسعـة والفـم المدكوك «ناهـد»، والثـانيـة ذات البشرة المغتسلة بخيوط الـفجـر والشـعر المائل لـلإصفـرار والـعين الشفـافـة «ناديـة» أحسست بسعادة عندمـا توصلت إلـى أسمـاء الطفلتين المحشورتـين في مكان مـا بداخلي، أحسست بالفرح كشربة مـاء بارد فـي يوم قـائظ تشق صـدري بحنـان ثـم تسـري إلـى حيث تسـكن الطفـلتـان لتحـمل البشـرى، انبـعج شـكل بطني المستـدير فـجـأة، مرة لـليمين ومـرة أخرى للشمـال، تـرجمت الانبـعاج بصـراع الطفـلتـين، مـن تكون ناهد السمراء، ومن تصير نادية الشقراء، ضحكت بصوت عال هذه المرة، أيقظتني التفـاتة الخادمـة التي فشلت في الاستمرار في الـضحـك، فرجعت أرسم وجـه «المدام» علـى محياي وأعـطي للمذياع أذني:

– مات شاعر العشق والقلم.. رحل فارس الكلمة الذي لا يشـق لـه غبـار.. رحل عنـا نـزار قـبـانـي شـاعـر الحب والـثـورة والـغضـب، مـن اقـتـحـم مـخـادع الـنسـاء وتحـدث عـن الـعطـور ومشابك الـشعـر والـوسـائد الحـريريـة... مـن غنـى لـلنسـاء حتـى صـار شيـخـاً مـن شيـوخ الـطـرق الـصـوفيـة، وصـار قلبـه مـلجـأ لطـالبـات العشـق والحيـاة والحـرية، مـن جعـل مسـاحـة الحـرية تتسـع لتُعبِّـر النساء من خـلالها عن قـرارهن.. عن قدرتهن.. عن حريتهن.. من قال على لسان إمرأة:

أنا أنثى...... أنا أنثى.

نهار أتيت للدنيا

وجدت قرار إعدامي

ولم أر باب محكمتي

ولم أر وجه حكامي

أبي رجل أناني

مريض في محبته

مريض في تعصبه

مريض في تعنته

يثور إذا رأى صدري تمادى في استدارته

يثور إذا رأى رجلاً.. يُقرب من حديقته

أبي لن يمنع التفاح من إكمال دورته

سيأتي ألف عصفور ويقطف من حديقته

غريبة، هل كان نزار قباني هذا يعرف أبي؟! أم تراه كان يعرف الرجل الذي يسمني my؟ وإذا كان شاعراً كبيراً كما يقول رجل المذياع فلماذا لم ندرس في المدرسة شيئاً من أشعاره مثل المتنبي وأبي فراس الحمداني؟!

تراءى لي بيتي ذو الطوابق الثلاثة بحديقته الواسعة

كعمـلاق قـابع فـي نـهاية الشـارع، وهـا هـي شـرفتي التـي لم ولـن أطل منها يوماً ماتزال أضواؤها مشتعلة رغم أن نور النهار يملأ الكون.

أخيـراً، وصلـت السـيارة إلـى مـكانـها فـي مـدخل الفيـلا، وشيئاً ما - ربما أصابع نزار - يعبث بـين خصـلات شعـري، فتح لـي السـائق المهذب بـاب السـيارة وسـاعدتنـي الخادمـة الصـامتة فـي الـنـزول بـصحبـة نـاهـد ونـادية، دون أن أدري حـانـت مـنـي التفافـة نحو مـكان سيـارته «الـشبح» فـلم أجدهـا، لابد أنـه ذهب لـزوجتـه الأولـى التـي سبقتنـي إليـه بعـامـين والتـي وضـعت لـه بـالأمـس مـولـوداً ذكـراً، حـين نجحـت فـي الخـروج مـن السـيـارة شـعرت بمـشبـك الـشعـر يسـقـط أرضاً، وحـين تـرجلـت الدرجـات الـثـلاث الأولـى.. أحسـسـت بـخصـلات شـعـري الـطـويل تـلامس ظهري وتطل من تحت أطراف الخمار فلم أعبأ وواصلت - بثقل - الـصـعـود إلـى غـرفـتي الـواسـعـة، لأسـقـط الـعـبـاءة والخـمـار والمشابك المتبقية ثم توجهت إلى النافذة العريضة المكسوة دوماً بـالـسـتـار الـداكـن، أزحـت تـلـك الـسـتـائـر الـقـاسـيـة، ونـظـرت إلـى الحـديقة وأنـا أحتـضن الطـفـلتـين، بـكلتـا يـدي، كـان هنـاك ألف عصفور ينقر شجرة التفاح.



العيد(*)

فتحت عيني مبكرة عن عادتي اليومية، خيوط الشمس لم تصل إلى غرفتي بعد، لا صياح للديكة، لا رنين لجرس المنبه فقط توقيتي الذاتي، في مثل هذا اليوم، يجب أن أستيقظ مبكرة.. ظللت أتأمل جدران الغرفة.. وكأنني أراها لأول مرة.. توقعت أن أسمع تكبيرات المصلين من الجامع.. وأن أشم رائحة الطعام المجهز لهذا اليوم.. لا شيء من ذلك.. ترى لماذا؟

ورقة التقويم تقول إنه اليوم.. يوم العيد.. نعم.. ورقة التقويم فقط تقول ذلك.. ليس البشر.. ليست الشوارع.. ليست خيوط الشمس الباردة التي تصل إلى هنا.. ليست أوراق الأشجار المتراقصة مع النسيم.

بعد طول تأمل في جدران الغرفة المحيطة بي.. عرفتها.. إنها مكان إقامتي المؤقتة في مونبلييه في الجنوب الفرنسي.. حيث جئت باحثة عن علم نافع أعود به إلى وطني بكل فخر واعتزاز.. لكنه يوم العيد!!

نهضت أستقبل عيدي الفرنسي الأول.. خرجت إلى

❖) من مجموعة المُكْحلة.

الشرفة المطلة على المدينة.. في بطء شديد اتسعت دائرة الضوء على الطرقات.. لا شيء مميز.. كل شيء كعادته كل يوم.. الوجوه.. الأبعاد.. الاتجاهات.. أين العيد إذاً؟؟..

أبي، أين عباءتك التي كنت أختبئ تحتها أنا وإخوتي ونحن صغار في مثل هذا اليوم؟ لا أجد اليوم ما أختبئ تحته سوى سحابة من دمعات أغالبها، فتغلبني. أمي.. اشتقت لرائحة طعامك المميز للعيد.. رائحته فقط تشعرني بالشبع.. تذكرت شيئاً، أنا لم أفطر حتى الآن.. فلأصنع شيئاً غير عادي.. لن أكتفي اليوم بكوب الشاب باللبن.. أعددت ما يشبه إفطار العيد.. جلست إلى طاولتي الصغيرة أتأمله فقط.

رنين الهاتف يقطع تأملي.. صوت أختي قادم من بعيد يحمل لي تهنئة العيد..

– كل عام وأنت بخير.

– نعم وأنت والجميع بألف خير..

– أنا بخير لا تقلقي.. أبلغي تحياتي لكل من حولك.. إلى اللقاء..

أقفلت الخط سريعاً قبل أن تلاحظ أني أغالب دمعاتي الجريئة..

انتظرت مكالمات أخرى.. توهمت أن العيد لابد أن يزور كل البشر في كل مكان.. يبدو أن أوهامي هذه كانت من صنع

خيـالي.. فلا أحد يشعر بالعيد هنـا سواي.. نظرت إلـى جدران غرفتي.. سألتها في صمت: هل تشعرين بالعيد.. برز منها وجه مندهـش.. لم يجبنـي..! نظرت إلى السـقف.. لم أجد فيـه نجمة واحـدة تبـوح لـي بشـيء.. حتـى نـافذتـي.. خـاصـمتهـا الـشـمـس.. فانتحت بعيـداً عنها.. حيث يوجد العيد هنـاك بعيداً.. أفقت من هذا الوهم المحاصر..

إنـه موعـد ذهابي إلى الجـامعـة، فتـحت دولاب مـلابسـي، ماذا ألبس فـي يوم العيد، هذه.. أم هذه.. أم هذه؟! لـقد ارتديت كل هذه الملابس من قبل.. ألا يحق لي أن ألبس شيئاً جديداً في يوم الـعيـد حتـى ولـو كنـت أنـا وحـدي التـي أشـعـر بـه؟! أشـعـر بالحنق.. لم كل هذا؟! لم أنا بـعيدة عن الديار.. عن الأهل.. عن العيـد نفسه.. مـاذا جئت أفعل في هذه المدينـة النائيـة عن ذاتي فـي هـذا الـيـوم.. هـل يسـتـحـق مـا جئـت لـه فـعـلاً مـا أنـا فيـه؟! ياالله!!

صـوت أسـتـاذي جـاءنـي مـن مـكـان مـا.. «نـعـم يـسـتـحـق.. ياابنتـي سوف تأخذين من علمـك هذا الكثير.. فلا تنـدمي على طريق المعرفة الذي تسلكين.. لا تندمي أبداً»..

واختفى الصوت.. والوجه الذي برز من الجدار فجأة!

خلَّف على شـفتي ابتسامة رضى واطـمئنان، لا بأس إذاً.. سأرتدي أي شيء..

هذه قنينة عطر لم أفتحها قبل الآن.. سأضع منها بعض القطرات على وجنتي.. هناك على الأقل شيء ما - جديد - يلامس بشرتي في صباح يوم العيد.

حملت حقيبة كتبي وتوجهت إلى الجامعة..!!



المُكْحلة(*)

كم أشتاق إلى وجهك يا أمي.. كم أشتاق إلى يدك تمسح دموعي المتدحرجات، كم أشتاق إلى صوتك يوقف تساقط تلك الدمعات، كم أشتاق وجهك ينير لي الدرب، ويضيء خطواتي العشوائية، كم أشتاق إليك تحتوين روحي الهائمة، تضمين صدري إلى صدرك الحنون، وتمنحيني دفئاً لا ينضب.. يا أمي.

المشهد الأخير:

ارتديت المعطف الرمادي الطويل الذي جاءني به من أمريكا تفوح منه رائحة العطر الباريسي - إحدى هداياه الحلوة - نظرت في الساعة الذهبية التي أحضرتها من سويسرا لأحكم ميزان الزمن، وضعت قدمي في الحذاء الأسود ذي الرقبة الطويلة - كان قد أحضر لي من إيطاليا - وأمسكت حقيبة يدي الإنجليزية الفاخرة ولم أنس مظلّة المطر الملونة - تلك التي اقتناها لي عند زيارته لأمستردام. أصبحت كلّي هو، محاطة أنا به دوماً.. لا جديد في الأمر.. سوى أنه هو.. غائب.

❖) من مجموعة المُكحلة.

فتحت المظلة الملونة لتحميني من قطرات المطر المنهمرة تخيلت أن فينوس تبكي وحدتي وما عدت أميز دمعاتي من دمعات فينوس، إلا أن دمعاتها المنتشرة لها أصوات، دقات، ضربات قوية أحياناً، ترسم في الشارع المظلم دوائر من الماء تمحو كل آثار لأقدامي وإياه، وكأني ما اختبأت يوماً تحت معطفه ليحميني من المطر، وكأني ما رقصت وإياه يوماً على الأنغام المتصاعدة من المقهى المجاور، وكأننا ما «سبقنا ظلنا» في هذا الشارع الذي ما كان مظلماً، فينوس، أيتها المرأة الحكيمة أمحي آثار الأقدام والرقص والضحكات والظلال لا مكان لها.. مادام غائباً.

قطرات الماء تتساقط من حواف المظلة الهولندية الملونة، كل قطرة بحكاية، أوروبية أو أمريكية أو عربية، قطرات الماء ترسم ملامح وجهه القابع في مخيلتي وتعزف أنغام صوته الساكن في جوانحي، وفينوس محت آثار الأقدام والرقص والضحكات لكنها لم تنجح أن تسقط وجهه من مخيلتي وصوته من جوانحي.. حتى وهو غائب.

قدماي المحبوستان في الحذاء ذي الرقبة الطويلة تخوضان في دوائر الماء المتداخلة لا هدف لها سوى أن تساعد فينوس على التخلص من تلك الآثار القديمة، آثارك يا كل أزماني البعيدة، تحسست السلسلة الذهبية حول رقبتي، شدّدت قبضة أصابعي حول السلسلة، عزفت القطرات لحن صوته

«لا تخلعي هذه السلسلة من عنقك مدى الأيام»، شَدّدت قبضتي أكثر حول السلسلة، وصوت أمي يداخل صوته «لا ترحلي يا ابنتي، لا ترحلي عن الوطن – وإن كان رجلاً أحببته – لن تجدي وطناً دافئاً يحتويك إلا وطنك».

– هو وطني الصغير يا أمي. وإن كان هذا التراب الطيب وطني الكبير، فهو وطني الصغير، سأرحل فيه يا أمي وعنده سأحط رحالي.

وتعزف دمعات فينوس سمفونيات بتهوفن وباخ وشوبان، معاً استمعنا إليها على أكبر مسارح أوربا، وأحرص في المساء أن تناجينا أنغام محمد عبدالوهاب وصوت أم كلثوم مع فنجان قهوة عربية أجيد صنعه، رائحة بخور من وطني تتصاعد تملأ منزلي الأنيق لمسات عربية أصيلة، أحافظ عليها، فما ذابت ملامحي.. وما ذابت ملامحه.

يخرج من بين القطرات وجه الشقراء الساحرة وضحكاتها الرنانة، انقطعت السلسلة الذهبية الملتفة حول عنقي.. اختفى وجهه ووجه الشقراء وموسيقى باخ وشوبان ورائحة البخور والعطر الباريسي المتميز.

أشتاق إلى وجه أمي أكثر.

«كل الرجال يخطئون.. لا ينجو أحدهم من النزوات» قالت صديقة، فلم أقتنع.

«ما أنـت لي رجل فحـسـب، أنـت وطـن وأرض وحـيـاة، يا وطنـي الصغيـر، كيف استطاعت الشـقراء أن تسرقـك من بين خصـلات شـعـري الأسـود؟ كيف اسـتطـاع لسـانهـا «الأعـوج» أن يـستـأثـر بـك دون أغـانـي الحب الـتـي ألـفـك بـهـا دومـاً؟ كيـف اسـتطـاعـت أن تـسلـب منـك – يا سـيـد الكـبريـاء – جـدائـل الفـرح الـتـي أسـكـنهـا وواحـات الـدفء الـتـي أسـتـظـل بـهـا مـن لـهـيـب اغـترابي؟ كيـف ا ستطاعت أن تقتـلع حـروف اسمـي من صـقيـع لـياليـك بدونـي؟ كيف اسـتطاعـت عينـاهـا الزرقـاوان أن تـسرقـا الكحل من عيوني وتلقي بالمكحلة في أعماق النهر البارد؟!

سـتعـود يومـاً كما قـالت الـصـديقـة؟! عـد، لكـنـي – وبـدون المكحلـة القابـعة في أعـماق الـنهر الـبارد – لن أسـتطيع أن أراك كمـا رأيتـك دومـاً، فمـا أنت لي رجل يخـطئ، لأعفـو، فوق الخـطأ أنـت، فوق الـزلـل أنـت، فوق الـنـزوات أنت، يـا وطنـي الذي يـزداد صِغراً فلا يقوى على احتوائي، ستعود يوماً؟! عد! بدون المكحلة، لن أراك جيداً، لـن أُجيد الـرقص تحت المطر، لـن أستمـتـع مـعك بموسيقى بـاخ وشوبان، لن أُشعل الأخشاب في المدفأة ليلة رأس السـنة، لن أحتمـي بمعطفك فمـا عاد يـصلح للـحمـاية، مـا عـدت تصلح للـحماية والشقراء تلقي بـخصلاتها على كتفـك وبجسدهـا الغــض علـى صــدرك، تـسـرق منــك خريـطة الـوطـن – أنـا – فـلا تشعر، تسـرق منك السلسلة الذهبية الملتفة حول عنقي فلا تدري، ما عدت تصلح للحماية».

المشهد ما بعد الأخير:

«سيدتـي، إنـه النـداء الأخيـر أو فـي الحقيقـة مـا بعـد الأخيـر..، حقـائبـك وصلت مـبكـرة». دموع فيـنوس تـزداد انهـماراً وغزارة، طـويت المظلّة الملونة، نفضـتها جيداً من القطرات التي تُشكل خطوط وجهك ووجه الشقراء.

– عد بالمظلّة إلى البيت وسلّم هذه الورقة إلى السيد بعد إقلاع الطائرة.

«الـنـداء الأخيـر مـرة أخـرى..، تعـلـن شـركة الخـطـوط العـربيـة عن إقـلاع رحلتهـا...، علـى السـادة الـركـاب الـتـوجه للطائرة».

أشتاق إلـى وجهك يا أمي..، أشتـاق إلى وجهك يـا وطنـي، اغفـرا لي فلسـت فـوق الخطـأ ولسـت فوق الزلل، سـأعـود إليـك يا أمي... ولكن بدون المكحلة.



قصص العــدد

بثينة العيسى

طالبة في كلية العلوم الإدارية، بجامعة الكويت، عضو في منتدى المبدعين الجدد التابع لرابطة أدباء الكويت.

جون الكويت(❖)

لم يكن الطريق إلى المقهى طويلاً، في هذه البلدة الصغيرة، ليس ثمة طرق طويلة، وليس ثمة أشخاص يبحثون عن أشخاص، أو مقاهٍ، أو حتى حمّام عمومي، هنا.. تقرفصُ الغربة عارية بين عينَي الوافدين الجدد، ومؤخراً جداً.. لم يفد إلى البلدة أحد، كانت تغفو في العتمة بصمتها المريب، البعيد عن الجلال.

يصر عليّ حدسي، بأنه في عام 3008 تقريباً، سيأتي إلى هنا وفد من المستكشفين، رجال ونساء شقر، بيض عراة

(❖) جرت أحداث هذه القصة في عام 2028 وكتبت في عام 2003.. إن لم تصدق هذه السطور فقد كذبت عليّ.. عرّافة الكلمات!

غـرل، حامـلـين كاميـرات وأجـهزة كثيرة، وسيـكون معـهم مرشـد ثرثار.

- غريب.. أليس كذلك! أن تصدقوا بأن هذا المكان كان مأهولاً ذات يوم.. وعندما أقول مأهولاً فأنا أقصد حياة مدنية متطورة، مركبات تتقل ومبان وموانئ، لكن حتى المدن - في هذا الزمن - معرضة للانقراض!

سيبتسم بزهو، وسط دهشة الوفد المتأمل هذا البراح المترامي من رمل، وبحيرات كالمحابر المقلوبة، ورائحة خواء ومرض، سيطرحون أسئلة كثيرة، فالموضوع شائق، والموضوع شائك، والمواضيع الشائقة/ الشائكة كلها شيقة: هل كان وباءً.. أم حرباً ..؟! أم الاثنين؟ وهل للبترول علاقة في الهجرات؟ هل مازالت هناك سلالات حية لأهالي البلدة في مناطق أخرى؟

وستكون ثمة جماجم وعظام ترقد تحت أقدامهم بمئات الأمتار، تسمع ما يقال وتضحك:

- ما يقوله صحيح.. نحن مثال حي، أو مثال ميت.. المهم أننا شهود عيان/ أيام كان لنا عيون! صدقوا هذا الرجل! لم نكن أصحاب حضارة، ولا حتى أصحاب قضية، كنا ثرثارين وأغنياء..

سيبدأ وفد المستكشفين في دراسة معالم الحياة المنصرمة في هذه البقعة النائية، منذ ألف عام، سيقيمون محميات طبيعية للضب المعرض للانقراض، ويربون البقية الصفراء

المريضة من الأثل في أصص أزهـارهم، يتباهون بها بين الناس في أوطـان لا تشبه هذا المكان، أفكر بذلـك المشهد وكأنني أراه أمامي، أكاد أرى نوع أحذيتهم وألوان قمصانهم، كل هذا معقول، ولا أرى ما يمنع حدوثه، طالما أن الحياة هنا عملية انقراض متأنية، لازال لدينا نساء. سنحتاجهن للتكاثر أكثر منه للحب، ومازال لدينا مقاه، وحفنة حالمين، الحلم ذاته الذي يصنع من هذي القفار فردوساً يمكن أن يجعل منها سفيرة لجهنم، لا أحد يجزم بأن على الأحلام أن تكون جميلة، لكننا متفقون على الأقل على وجوب كونها .. قابلة للتحقق.

يتحدثون عن إعادة إعمار، المرة الثانية التي يشيع فيها هذا المصطلح في تاريخ المدينة التي شهدت حربين بفارق ثلاث عشرة سنة، أنا عشت الثانية فقط، وأظنها تكفيني، ربما بدرجة تجعلني أشعر بعبثية نضال هؤلاء المدّعين الداعين.. إلى وطنٍ آخر.

الأفضل أن نهرب من هنا، لكننا نبقى بحكم أننا – لكثرة تكالب الشعوب على هذه الأرض في السنوات الأخيرة – فقدنا عشق السفر والاكتشاف، أو ربما، لغزارة الحكايا التي تواترت على أسماعنا، أكثر مما يستوعب الخيال، وأبعد مما يستوعب الخيال، لم يعد ثمة ما يحفزنا لطرح الأسئلة، هنا يوجد الموت، السؤال الأعظم، لغزٌ جذاب بما يكفي لكي يجعل خيار الهجرة مستبعداً ..

جرائد كثيرة، بأربع لغات.. أتساءل كيف يتقنها جون، ومتى تعلمها! بل أتساءل من أين لرجل عربي، بشعر أسود وعينان بنيتان وبشرة قمحية وأنفٍ أفطسٍ، أن يحمل اسم جون، هذا الأربعيني كان نطفة المصاهرة بين الدماء السوداء والحرب قبل أن يكتشف الوقود الهيدروجيني، شيءٌ واحد أعرفه: أن هذا الرجل الذي يجيد الإنجليزية والفرنسية والهندية والفارسية ويقرأ بعربية كسيحة، هو ثمرة ما حدث، ولأنه مجرد ثمرة، فهو يبحث عن أرض لا يتكاثر فيها الموت بهذه الحيوية.

أصنع من الجريدة صاروخاً ورقياً، أرمي به وسط حشد السأم المتجمهر تحت سقفٍ دخاني، الأرجيلة لم تنقرض بعد، ولا أم كلثوم.

ينهرني، واضحٌ أنني أعطل مشاريع النجاة التي أعدّها، وأنا لا أفهم.. كيف لآدمي.. أن يُقبل على الحياة بهذا الحماس بعد كل ما عرفه عنها!

- وهل هناك خيارٌ آخر؟!

يسأل.. هذه المرة بالفارسية التي يقرأ جريدتها..

- لن أهاجر من هنا..

- وحدهم الأموات يحبون المقابر..

- أنا لا أفتعل الحياة مثل الآخرين..

- إن كان لابد من الموت، فليكن سريعاً ومفاجئاً، كالموت بشظية حرب! هذا الانقراض البطيء لا يروقني..

- وأين تنوي أن تذهب؟ إلى بومباي.. لتعمل في كنس الشوارع؟!

ينظر إليّ نظرة فارغة، يعود للتحديق في الورقة، هذا الباحث عن عمل، ربما عن بطاقة سفر، ربما عن صورة شخصية لمثلة مقبورة، ربما.. ربما عن لا شيء، هو يبحث فقط لأن البحث يلهيه عن حزنه، لأن الانتظار حالة تدل على الحياة بشكل أو بآخر، يبحث عن مخرج طوارئ خارج مدينةٍ تحولت إلى محمية موتٍ طبيعية.

الدماء السوداء ما عادت تجدي بعد أن اكتشف الأمريكان لعنة الوقود الهيدروجيني، كسدت الأسواق المعتمة، طفحت بحيرات النفط بترف، ونفقت محفظة الوطن بالإفلاس، غادرتنا الحشود الوافدة بعد أن سلمتنا لحربٍ جائعة..

والآن، يريد هذا العربي الذي يحمل اسماً أمريكياً (أقسم بأنه يجهل معناه!) أن يسافر ليعيش، سيتكئ على اسمه لكي يلتصق بحضارة لم نبلغها يوماً، بملامحه البدوية واسمه المضحك، وعندما تسأله امرأة عن اسمه سيعبئ صدره بالغرور، بالدخان.. ويجيب:

- جدي التاسع عشر كان غواصاً على اللؤلؤ، وكان البحث عن اللؤلؤ يتم فيما نسميه (جون الكويت)، فسمّيت على هذا الجون، وهذا يعني أنني.. البحر المليء باللآلئ! هاه! هاه!

شقت الصدر.. ضحكة بلهاء، لازلت أكثر جبناً من هذا (المتأمرك) لاقتراف حماقةٍ اسمها الحياة، سأقرأ بين عينيّ كل

شخص يمر أمامـي، سواءً كانت عيناه خضراوان ناعستان.. أو سـوداوان ضيقتـان، وجهـاً يمد لسانه بخسة.. ساخراً من تاريخي، لا شيء مثل حمل هوية أقسم العالم كله أنها عار، لكن بالنسبة له، اسمه يقدم له العون ليجنبه خزي التاريخ، سواءً تأمرك.. أو استعرب!

يعي جون بأن الحياة انتحار، يبحث فقط عن مدينة ترحب بالجياع الذين يغسلون الصحون في المقاهي طوال الليل مقابل ما يسد رمقهم، ويصلي في الليل لكي لا يخترع الأمريكان جهازاً لغسل الصحون، لكنه سيفتقد صوت أم كلثوم.

– الحياة انتهت في هذا المكان.. حتى الكهرباء تقلصت ساعات عملها، البحر يتجشأ سمومنا.. لابد من الهجرة، حتى العفاريت تخاف من الموت..

– ستعود الحياة ببطء طالما هناك نساء..

– يالسعة أفقك!

يضحك، ينفث السيجارة في وجهي، ألمح لوهلة في عينيه.. وميضاً شيطانياً، يسير الرجل وخلفه أربع نساء، جثون عند ركبته وبكين:

– تزوجنا أرجوك، أطفالنا جياع!

ينظر إلى الأولى بشفقة، ويبعث بالأخرى إلى صديقه المقرب كهدية، هكذا أصبح الوضع، وربما قريباً جداً وتحت

مظلة إعادة الإعمار ستصدر فتوى بجواز الزواج من ست نساء، ثمان نساء، تسع نساء!!

- النساء يطلبن الكثير..

- ليس بالنسبة لإمرأة شهدت حرباً..

- آه.. أنت لا تفهم! النساء يشبهن المدن التي ينشأن فيها.. النساء هنا تشربن الحرب تماماً، لذا فهنّ أكثر شراهة!

أسرح بعينيّ بعيداً، أكره المدّعين.. الذين يظنون يقيناً بأنهم يعرفون كل شيء، ويتحدثون بلسان كل الأشياء، ليس ثمة رجل قادر على تفسير إمرأة، لم يخلق هذا الرجل بعد، وعندما تحدث هذه المعجزة سيتوقف الرجال عن الانجذاب للنساء.. وستضمر الخليقة!

يلكزني بذراعه:

- هل هي جميلة؟!

- تشبه الحرب!

- أووه.. فاتنة لهذا الحد؟!

- اهتم بشؤونك!

يضحك، والدخان في الخلاء.. عمامة مغرورة..

- الحب والموت لا يجتمعان!

- الحب غيبوبة مبدئية للموت..

- في المكان الخطأ..

- والزمن الخطأ..

يبدو أنني نجحت في جرف هذا المتأمرك إلى بؤرة يأسي، سحابة قنوط كانت تظلل صمتنا، وطللٌ من نعاس، وجدت نفسي أرمقه بإمعان.. عينيه الباحثين في السماء عن وهم الزرقة، مازال يملك القدرة على البحث، والانتظار.. هذا الرجل مازال حياً..

- متى ستسافر؟!

نظر إليّ وابتسمنا، الشياطين في عينيه تشتم الغربة..

..

2003/3/14



محمد النجيمي

قاص من السعودية، صدرت له مجموعة قصصية بعنوان: أحلام مسكونة بالموت 2005، كما نشرت له قصص أخرى في الصحافة المحلية.

لم يطرقها فحل

1

قال لي الرفاق: «يجب أن تكون الأضحية أنثى، لحمها طري ومذاقها مختلف، وتخير لنا جذعة لم يطرقها فحل».

2

عندما ولجت المطبخ، وجدت رجلاً مهيباً يجلس على كرسي خشبي، وأمامه طاولة حديدية قديمة. كان ملتحياً وبيده مسبحة، ونظراته صارمة. بادرته بالسلام ورد التحية مشيحاً بوجهه عني ومشيراً بيده للبعيد ومتمتماً: «شوف الولد اللي واقف هناك بآخر الصالة». توجهت له فوراً، وأخبرته عن

مـا أفـكر به، وذكرت لـه أوصاف الأضحيـة التي أحلم بامتلاكها، تبسم لي وطلب مني مرافقته للداخل.

3

بعد أن وصلنـا هنـاك، أشـار مرافقـي لثلاثـة أبـواب، مـعلق على كل واحد منها ورقة مطبوعة، مكتوب فيها وبخط واضح ما يشـي بمـا يوجـد خلـف تلـك الأبـواب المغلقـة. بـالنسبـة لـي كـان تركيزي علـى القسـم الثـالث، فـأنا لا أبـحث عـن ذبيـحة للثـلاجة حتى أحصـل على واحدة صغيرة، ولم أكـن أفكر عملياً كمـا يفعل بعض المدبـريـن حـين يختـارون مسنـة للضيـوف، تمـلأ الصـحن وتستعصي على من أراد أن ينـال من لحمهـا، كل ما كان يشغلني هو الحصول علـى أضحية تتفـق والشـروط الشرعية، وتنسـجم مع شرط الرفاق، فلم يكن يدر بخلدي أن أهدي منها شيئاً.

4

لفت نظري فـي وسط ذلك (الحوش) الواسع، أنثى قسيمة، ريـانـة، لا تميـل إلـى الـسمنـة المفـرطـة، عنـدمـا عـسست بيـدي مؤخـرتها كـانت تشي بـالشحـم، وكانت بـشرتهـا الطرية ومـلمسـها الرقيق هـما مـا تخيلت، ويداهـا وفخـذاها مكـتنـزة بـاللحم، ولـم أكن فـي حاجـة لدليل آخـر، على أن هـذه الجذعـة هي المطلوبة، الأضحية المناسبة، والوليمة المنتظرة.

قلت لمرافقـي: «أعتقد أنـي وجدت مرادي، ولـم يبق غير أن نتفق على السعر».

– (شوف الوالد)، نحن لا نقطع أمراً دونه.

– كم ثمنها على وجه التقريب.

– هذه لـم يطرقها فحل. ولم يفسدهـا جماع، ومثلها ثمنه غال، ولو أردت مسنة لحصلت عليها بالسعر الذي تريد، فذوات الأسـنان ذوات لحـم قـاس ومذاق مـر، وهذا لا ينـطبق أبـداً على تلك التي عاينتها قبل قليل.

5

كنت أغادر المطبخ وهـي بيدي، لـم أكن بحـاجـة لـربطهـا، جعلتهـا بجواري، مستمتعاً بمظهرها الفاتن وملامحهـا الآسرة، منتشياً بملامستي لكل منطقة طرية في ذلك الجسد الغض، سعيداً بقربه حتى أنـي سألت نفسـي متعجباً عن تلك الفحول الغبية التي لا تعرف ما يصلح من الإناث للوطء!

كنت سعيداً وحزيناً في نفس الوقت، هذا التجاذب بين مشاعري في تلك اللحظة كاد أن يدفعني لإعادتها واستبدالها بأخرى أكبر منها سناً. لم يمنعني إلا خوفي من أن يكتشف الرفاق ذلك، فهي على العموم كانت «أنثى الأضحية»، تلك الأنثى التي لا تصلح إلا لطقس «الذبح».

كانـت صامـتة كصـخرة جـامدة، مـلامـحهـا كانت لا تـعبـر عن أي شـيء، سـوى ضوء خافت، نور باهـت على وشك أن ينطفئ.

6

عندما كنت أهم بوضع رأسي علـى وسادتي في تلك الـليلة، لـم يسـتطـع مـذاقـهـا الحـلـو أن يغـادر فـمـي، كـانـت لـذيذة بشـكـل يـصعب وصفـه. انـتـشـى الجـمـيـع بـتـلك الـولـيـمة الـفـاخـرة، حققنـا الـطـقس كـاملاً، الـتـزمنـا بشروطـه، ولـم نـرم منـهـا إلا قـلبهـا وذلك الرأس، فـرأس الذبـيحة لا يـروق لكـثـيريـن ويجدونـه منغصاً لـلذة وعسيراً على الهضم.

لازلـت رغـم ذلك أتـعجـب مـن اسـتسـلامـهـا لـنـا، مع أنـا كنـا اثـنين عند تـنفيـذ عمـليـة الذبـح – أحدنا وضـع قدمه عـلى يديـهـا وشدهـا بشعـرهـا لتهيئـة الرقبة لـلسكين، والآخر ثبـت قدميـهـا – إلا أنها لم تـتحرك البتة، لم تقـاوم ولم تصدر صوتاً، كانـت تنظر للبـعيد وابتسـامة ذابلة ترتـسم على شـفتيها، كـانت مستـعدة أكثر منـا لـلطـقس، راغـبـة فـي الخـلاص، ومشـبـعـة مـثـلـنـا بـالـنـبـوءة القديمة.

7

جرى كل شـيء كما اشتهى الرفاق، كانت الأضحية أنثى كما هـي العـادة، لحـمهـا طـري ومـذاقهـا مـخـتـلف، وكانـت جـذعـة لـم يطرقها فحل.

سعاد
آل الخليفة

قاصة وكاتبة وصحفية من البحرين، صدرت لها مجموعتان قصصيتان هما: المقهى الرمادي، البحرين 1999، الغرفة المغلقة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2001.

حادث على الطريق

الطريق إلى الوزارة والطريق إلى المنزل يشبهان بعضهما رغم أنهما متعاكسان.. لكنهما يختلفان بالنسبة لي في أني كل يوم ومنذ أن أخرج من المنزل في السادسة والنصف صباحاً أتخيل أني سأعود في الثانية بعد الظهر إلى ذات الزوجة.. وأنها ستتلقاني بنظراتها الراثية المشفقة وكأنها تنظر إلى شيخ مسن أكبر منها بعشرين سنة.. تزوجنا في الثامنة عشر من العمر، لم تكن أكبر مني ولم أكن أكبر منها.. تربيت معها في ذات الحي.. أعرف تاريخها وتاريخ أسرتها.. اخترتها من بين العشرات من اللاتي خطرن في مخيلتي عندما كنت مراهقاً متلهفاً على الزواج.. لكنها اليوم تبدو في عيني أكبر مني

بـسنـين.. يـا الـلـه.. هـل يـطـول عـمـر الـرجـال ويـقـصـر عـمـر النسـاء؟!.. لقد رأيتهـا البارحة تجفف شعرها فهالني مفرقها.. خف شعرها الغليظ الناعم وازداد بياضاً.. تحاول المسكينة أن تخفي ذلك بالأصباغ أو الحناء لكن دون فائدة.. هناك أيام تنسى ذلك، وما إن تقترب مني حتى أحس بأني أحد أبنائها.. أعوذ بالله.. ما هو حساب السنين في عمر النساء.. هل يكبرن بسرعة أم ماذا؟.. الشمس حارقة والحر شديد في هذا اليوم وقد تأخرت.. متى أصل إلى سيارتي.. لقد ركنتها بعيداً عن المنزل، والحي الصغير لا يتسع لكل هذه السيارات التي تتمدد طوال الليل كالحيوانات الخرافية..

آه.. سيارتي كالحة كزوجتي.. إنها أصغر منها بسنة واحدة فقط.. اشتريتها بعد ولادة «عائشة» بشهور.. لازلت أرى فيها سيارة صالحة للسير في الشوارع رغم مرور عشر سنوات.. «علي» و«أحمد» يكبران بسرعة.. و«عائشة» و«منيرة» تكبران بسرعة أكثر.. أما أمهم فقد أصبحت حياتي معها صعبة ومملة..

آه.. أخيراً وصلت إلى السيارة.. الطلّ يبللها.. لونها أبيض رغم أنها رمادية.. هكذا السيارات دائماً.. حتى النساء يتحولن جميعاً إلى البياض.. لقد كانت تحاول دائماً ألا تريني شعيراتها البيضاء بعد أن عرفت أني أمتعض منها.. لكن ماذا تفعل.. الزمن يحفر لنفسه الطريق حتى في الصخر فكيف في شَعر النساء؟!.. وكل شيء يسير في اتجاه هذا الزمن.. ما أضعفني

أمام تلك التجاعيد التي أراهـا يومياً أسـفل جفنيها.. أليس من الغريب أني لا أشعر بتقدم العمـر الذي أشعر به فـي زوجتي!!.. ليست التجاعيد فقط بل الحياة المملة والرتيبة.. والنكد اليومي.. بريق المرأة.. أنوثتها.. حنانها نحو الرجل لا نحو الأبناء وأبو الأبناء.. أنا اليوم لا أحتاج إلى حنان من زوجة تعاملني وكأني أحد أبنائها أو كأني أب لها.. آه.. أستغفر الله العظيم.. ليست هذه رجولتي ولا شهامتي التي عرفتني بها.. هاأنذا حين أتطلَّع في المرآة كل يوم لأعود إلى الوراء بسيارتي لأخرجها من هذا الزقاق لا أرى شعرة واحدة بيضاء.. لاتزال بي نضارة من شباب وقلبي يرجف بالحب.. قبل يومين انتهيت إلى قرار أكيد لا أدري إن كانت زوجتي قد فهمت بوضوح ما كنت أعنيه لها أم لا..

«- اسمعيني جيداً لقد حاولت إفهامكِ بأني مللت الحياة معكِ لكنك تزدادين خمولاً وتتعمدين استفزازي بنمط حياتك.. أخرُج من المنزل وأنتِ نائمة وأعود وأنتِ نائمة.. أخبريني في أي ساعة أعود وأجدكِ كما أنتِ عندما تزوجتكِ قبل عشر سنين.. لماذا تغيرتِ على هذا النحو؟.. لماذا لم يعد شعرك هو شعرك ووجهك هو وجهك.. وابتسامتكِ هي ابتسامتكِ ورقتك هي رقتك؟.. تدّعين بأني أحب المظاهر، أية مظاهر أحبها؟.. أنا أحب أن أعيش معكِ كما كنتِ في أيامنا الأولى.. لا أحب أن أعيش مع إمرأة تركض نحو الشيخوخة وكأنها تتمنى الحياة الأخرى..

- استغفر ربك يا رجل إنني أحاول جاهدة أن أكون لك كما تشتهي لكنك لا تقدّر معنى المسؤولية التي أعيشها مع أربعة أطفال في أعمار متقاربة.. لا تقدّر معاناتي مع متطلبات البيت.. أنت تفكر في رغباتك فقط..

- ماذا تعنين بهذا الكلام؟.. هل أنا مقصّر في واجباتي؟.. ألا ترين بأني أطحن الصخر من أجلك ومن أجل الحياة في هذا البيت؟.. والنتيجة لا شيء.. لا شيء.. لا أستمتع بالحياة مع زوجة.. لكن الغلطة ليست غلطتك.. بل هي غلطتي حين تزوجتكِ..

- هل كان زواجك مني غلطة؟؟

- نعم غلطة كبيرة لن أغفرها لنفسي.. كان ينبغي أن أتزوج....

- تتزوج؟.. تتزوج ماذا... أكمل.

- طبعاً سأكمل.. سأتزوج.. لقد قررت أن أتزوج ثانية..

- تتزوج.. لا أظنك تعني ما تقول»..

لماذا كانت تنظر إلى كلامي بعدم الجدية.. هل كنتُ أبدو غير جاد في قراري أم أنها تشك في رجولتي وقراراتي.. ليس مهماً الآن ماذا كانت تعني، عليها أن تواجه الصدمة بمفردها.. اليوم سأحدث «فاطمة» عن الزواج.. لقد عرفت هذه الفتاة معرفة جيدة وأحببتها.. تعمل معي في نفس الدائرة، وهي

أصغر مـني بثلاث عشـرة سنة.. فارق كبـير يجعلـني بالفعل أمام زوجة لن تتغير أمامي ولن يحترق بريقها بتعب الحياة.. لا نريد أولاداً أكثر مما لدي.. سأستمتع بالحياة معها.. ولن أطلق أم أولادي.. أحبها وأحب أولادها لكني أريد الحياة مع زوجة جديدة.. مع حياة جديدة.. أنا اليوم أكثر شباباً من الأمس.

- «أرجوكِ يا فاطمة لا تنظري إليّ بوصفي مسؤولاً، ورئيس شعبة.. أرجو أن تعتبريني قريباً منكِ.. حدثيني بدون كلمة أستاذ فلان.. أنا معجب بكِ كثيراً ولا يخجلني أن أقول لكِ بأني حلمتُ بكِ منذ يومين..

- حلمت.. خير!

- مؤكد أنه خير.. الحلم بواحدة مثلكِ يا فاطمة خير وألف خير..

- دع عنك هذا الكلام الآن، قد يسمعونك فيكون الكلام والإشاعات.

- ليقولوا ما يقولوا.. لديّ كلام كثير أريد أن أقوله لكِ.. غداً سأحدثكِ في موضوع هام وخاص بكِ أنت فقط.. هل سمعتِ...».

اليوم لابد أن أفتح معها موضوع الزواج، مؤكداً أنها لن ترفضني ولن تتحفظ على كوني متزوج ولديّ أولاد.. هناك كثيرون يعيشون ذات الظروف التي أعيشها ويتزوجون ويمضي

بهم الزمن.. مـا أروع هذا الصباح.. أن يفكر الإنسان في الوقت وفيما يتخذ من قرارات جديدة خاصة بحياته هذا في حد ذاته يعطي معنى جديداً للحياة وللـزمن.. هكذا ينبغي أن أطيل في عمـري.. لابد أن أفكر فـي الحيـاة الجديدة.. أكثر مـا يستفـزني فـي الطريق إلـي الوزارة مشهد السيارات التـي يقودهـا رجـال تجلس إلـى جـانبهم زوجـاتهم.. كم أتمنـى أن أكـون مـن عـداد هؤلاء.. المـرأة حين تجلس بالقـرب من زوجهـا الذي تحبـه.. هذا مـا أفتقـده فعـلاً.. أتمنـى أن تـركب معـي إمـرأة بكامـل نـوايـاهـا الحسنة وكامل نـوايـاي الحسنة وأوصلها إلى عملها وأعيش ذلك الشعور بالارتباط والحب الذي لا يُفرّط فيه الطريق إلى الوزارة أو الـطـريق مـن الـوزارة.. كـم هـي بعيـدة عنـي هـذه الـزوجـة المسكينـة.. وما أكثر النسـاء في هـذا الصبـاح.. إنهن كثيـرات.. سيـاراتهـن جميلـة، ويـقـدنـهـا بـسـرعـة وبمـهـارة.. لا يـكـتـرثن بالـرجال.. ولا يتطلعن لأحد.. كم مـرة قلت لها تـعلمـي السيـاقة دون فائدة.. طلبت منها أن تعود إلى عملها الذي تركته منذ أربع سنـوات دون فـائدة أيضـاً، هـي هـكذا تـعـود إلـى الـوراء دائمـاً.. تركض نـحو الشيخوخـة وأنا أبحث عنهـا في الطفولة.. كم كانت جميلة في تلك الأيام.. لقد كان الجميع يتطلع إليها وينتظر منها مـجـرد إشـارة لكنـهـا أحبـتني وتعلّقـت بـي دون الجـميـع.. تقـدم للـزواج مـنـهـا كثيـرون.. أغنيـاء ومـوسـرون ولـكنهـا رضـخـت لـي وحدي وأعلنت لأسـرتها بكل جـرأة أنها لا تـريد الزواج مـن أحد غيـري أنا.. هـل يمكـن أن أنسـى هذا الموقف؟.. مسكينة أتُراها

كانت تصر منذ ذلك الوقت على المضي معي في حياة لم تكن تقدر نهايتها بالشكل الذي أقدره أنا الآن؟!.. أحبتني.. أهدتني شبابها.. منحتني الأبناء.. عائشة.. ما أجملها.. إنها تشبه أمها وتذكرني بأيام الطفولة.. أيامها الأولى التي كنتُ أنظر إليها بمشاعر مختلطة لم أعرف ما إذا كانت حباً أم دهشة أم سحراً.. كان لها سحرها الخاص بالفعل.. خطفت كل شيء بداخلي.. أجبرتني على أن أستسلم لحبها وأفكر وبسرعة في الزواج منها.. أمي تقول:

- «هذي مثل أختك يا يمة..

- لكنها ليست أختي.. هل تريدين أن أتزوج من غريبة لا أعرفها ولا تعرفينها إنها مكتوبة لي.. وأحبها.. وقد رفضت كثيرين من أجلي ولن أجد أوفى منها في حياتي»..

آه.. أيام مضت بعد تلك الأيام المتوترة التي وقفت أمي عقبة أمام زواجنا.. لكن كل شيء كان يمضي حسب ما هو مقدر، حتى أخوها الأكبر لم يستطع أن يفعل شيئاً ضد زواجنا.. كان يريد أن يزوجها من أحد الأغنياء، كان يخطط للثراء على حساب حبها.. مسكينة رفضت ما كان يخطط له ذلك الأخ وواجهت كل الظروف الصعبة من أجل أن تكون لي.. ما بالها الآن تغيرت.. آه لو لم تتغير.. لو لم تفقد ذلك الجمال.. ذلك السحر الذي لا أجده حتى الآن فيما أرى لدى الفتيات.. البيت لا يطاق بما هي عليه من بلاده وعدم اهتمام،

هـل هـو الإنجـاب الـذي غيّـرهـا وسـحق الـلحظـات الجميـلـة فـي حياتي.. من يدري؟

يقـولون إن الحمل والـولادة لهما تـأثير كبـير على الأعـصاب والخلجات والدم وكل أعضاء الجسم.. هل هذا هو ذنبها.. أنها أنجبت لـي الأطفـال؟!.. ما أتعـس مـا أفكـر فيـه.. الأطفـال الآن يسـتولـون علـى كل وقـتهـا من أجلـي أنـا كي أتـفرغ لـلعمل والـرزق والحياة.. تهتم بهم أكثر مما تهتـم بي لأنهم يحتاجون بالفعل إلى مثل هذا الاهتمام أكثر مما أحتاج إليه أنا.. آه ما أتعس ما أفكر فيـه.. هل انـتهت كل المتع في الحيـاة مع هـذه الزوجة بـالفـعل أم هـي أوهـام أتـوهمـها..! أحـلام جديـدة أتـطلـع إليـها خـارج الحيـاة التي قـررتها لنفـسي ولهذه المرأة الـتي نذرت نفسـها لي ولأولادي منذ أكثر من عشر سنين..

هل هي الرغبة في مجرد إمـرأة أخرى؟.. فاطمة تلك.. هل تحقـق رغبتـي أم أني أنظـر إليهـا كمن ينظـر إلـى سـراب؟،، لكنـي أخبرتها مراراً أن تنتبه لمشاعري ولحاجتي لها.. أحتاج إليها في لحـظات دافئة.. وأدخـل الـبيـت وأنـا فـي قـمة الـشـوق إلى أيـامهـا الـجـميـلـة.. وحـين أفـتِّش عنـهـا فـي الـغـرفـة أجـدهـا غـارقـة فـي النوم.. هل يعـقل أن يأخذ بها تعب البيـت إلى هذا الحد.. وحين أقـتـرب منـهـا أجـدهـا تهـذي بـأسـمـاء الأولاد وكـأنـهـا فـي منـامهـا تـواصـل حنـينـهـا إلـيهـم.. مـاذا تـبقـى لـي إذاً!!؟.. وفـي أي وقـت أجدهـا مـلكاً كامـلاً لـي؟.. كيف لي أن أخـرج من هذه الـتعاسـة؟.. الأهل لا يـرضـون بـالـتـأكيـد أن أتـزوج ثـانيـة وأحـمّـل حيـاتي أعـباءً

جديدة وأترك المرأة الوفية والمضحية في مرارة اليأس والإحباط.. الأصدقاء بعضهم يقول إن الزوجة بعد عشر سنوات من الزواج تصبح أماً وأختاً.. وبعد عشرين سنة قد تصبح جدة.. لتكن كل ذلك.. هل سأفقد الحب حين تكون الزوجة أماً؟.. ألا يتضاعف الحب حينئذ وتصبح إمرأة البيت في مرحلة من مراحل العمر هي كل شيء بالنسبة لزوجها؟!.. أليست هذه هي فلسفة الحياة بين الرجل والمرأة بالفعل؟.. لقد تجاوزت الساعة السابعة الآن ولم أصل إلى مبنى الوزارة بعد.. الزحام شديد.. والسيارات تكتظ أمام هذه الإشارة الضوئية التي أصل بعدها إلى المبنى.. أغلب ما أرى داخل السيارات نساء وأطفال.. هل تغيّر العالم في هذه اللحظة بالذات، أين الآباء عن كل هؤلاء الأطفال.. حتى الآن لم أر رجلاً مع أطفال.. ما بال عيني لا تقع إلا على الظلام الخاص بي.. عندما أصل إلى مبنى الوزارة قد يتغير كل شيء.. ستبدأ حياة جديدة.. الغريب أنها اليوم لم تجلس معي على الإفطار.. لقد أعدت الأولاد للمدرسة ثم اختفت، عادت إلى غرفتها.. فكّرت في أن أعود إليها وأنظر في وجهها قبل الخروج ولكني خفت من ضعفي وخرجت.. هاهو وجهها يعود إليّ.. لا أتذكرها الآن كما رأيتها البارحة بكل ما هي عليه من تعب وإرهاق، وإنما أتذكرها منذ تلك الأيام الأولى عندما كان وجهها يطل منه سحر غريب دون مكياج وأصباغ التجميل التي تغطي وجوه بنات هذه الأيام.. أتذكرها بذلك الضوء الغريب.. كيف تناسيت ذلك؟!.. ياالله هل

يُعقـل أن يـكـون لإحدى الـبـنـات علـى هـذه الأرض وجـه مثـل وجهها؟؟.

إنـني لا ألـتفـت على أي فتـاة إلا وهي مـتخفيـة وراء أصبـاغ الـتجميـل.. إمرأتـي وحدهـا لا تـفعـل ذلـك.. لم تـدخل صـالونـات التجميل ولم أعوّدها علـى ذلك.. لا تجد من الوقت ما يكفي لأن تجـرّب أنـواع الـكريمـات الجـديـدة ومـاركـات العطـور والـرتـوش.. حياتها لـيست كذلك بينما أطـالب منها ما هو ليس مـن حياتها.. ما أتعسنـي إذاً.. أية حماقة كنت سأرتكب وأنا أصعد هذا السلم إلى مكتبي؟.. قبل عشـر سنين كانت تـلك المرأة تترك أهلـها وكل الـذيـن تكالـبـوا علـى الـزواج منهـا مـن أجلـي وتـهـرب معـي أمـام حديث النـاس وإشاعاتهم.. نختفي أنا وهـي شهـراً كامـلاً دون أن نسـافر.. تتزوجنـي رغمـاً عن أنف أخيها وأبيها بيـنما أنا في هذه اللحظات أصعد السلم نحو قرار أحمق.. هل أجرؤ بعد لحظات علـى أن أنـظـر فـي وجـه «فـاطـمـة» وأعـرض عـلـيـهـا الـزواج.. مسـتحيـل أن يـحـدث ذلـك.. سـأعـود مـرة ثـانـيـة إلـى الـبـيـت.. سيـؤخرني ذلـك عن العمل نصـف سـاعة أو سـاعة أو سـاعتين لا يهم.. المهم هـو أن أتطلع من جديد إلى ذلك السحر الخاص في وجـه امـرأتـي.. إنـي عـلـى يقـين بـأنـي منـذ الآن لـن أفـقـد ذلـك السحـر.. لن أفقده أبداً..

المحرق 1966



سعد العتيق

من مواليد 1950 (السعودية)، نشر عدداً من القصص في الصحف، مجموعته الأولى تحت الطبع.

المتسوّلون

العجائز الجالسون يستندون ظل الحائط، وسيقانهم ترتشف أشعة الشمس، بعضهم يضحك، وبعضهم فاغرٌ فاه، وهي تمد لي يداً يشع منها الدفء، تتطوَّح منه قنينة بدأت تفقد نعومة ملمسها.. تسألني عيناها عن حاجتي للماء فأدَّعي الارتواء!!

كيف عرفت حاجتي للماء؟ وهل عرفت أن عبثي في جيبي كان بلا جدى؟ أحسبها فهمت لو أن ثوبي خلا من جيبي، لأصبح دالاً عليَّ، وعلى قياسي!!

ألم أكن أبحث عنها؟ أبحث عمَّن أتقاسم معه ولو أقلَّ

الحديث؟ فلماذا تـركتها تمضي؟! لماذا بعـدما غادرَت، أحسست بفداحة خسارتي، فهِمْت على وجهي أبحث عنها؟!

سألتني الطرقات:

ألـم تكن بـالمواصفات التـي تحلم بهـا؟... قـرصَت الحـاجة وجنتيها بالحيـاء فأزهرتا، وعضَّت البراءة على شفتها السفلية، فأدمتها، وتركت شفتها الأخرى تبتسم.. عن أي أنثى إن لم تكن هي، كنت تبحث وتسأل؟!

أيها المتسول: أين هي الآن بعدما التهمتها المسافات؟!

رفعت للطرقات رأسي أنتصر لهزيمتي:

– ألم تكن تتسوَّل؟!

قهقهت في وجهي ساخرة:

– ومَنْ أنت؟ ألست متسولاً مثلها أيها الأرعن؟

وقفـت أمـام لـوح زجـاجـي، فـإذا بـي ألحظ أن ثـيابـي بـين المتسولين كانت أكثر اتساخاً .. وأجزم أن جيوبي أكثر نظافة! وأن حاجتي إليها أكبر من حاجتها إليّ!!

يالغبائي.. أين أجدها الآن؟؟

وسألت الطرقات:

تتسوَّل مـاذا؟! أذكر أن ثيـابها بيضـاء نقيـة، وأن كفَّيها

منقوشتان بالحناء.. فأي مساعدة كانت تريد؟! لا أحسبها تحتاج المأوى، أو ثمن الخبز!!

ثم عدت لأسأل العجائز، وقد شرعوا في سحب سيقانهم، بعدما تلاشى الظل:

- أنتم أكثر خبرة بها من الطرقات، فقد مرت بكم كثيراً، وربما ألجأتها حرارة الشمس لتأخذ قسطاً من الراحة بجواركم، فما الذي في ظنكم تحتاجه؟ وما الذي تتوقعون أن باستطاعتي تقديمه لها؟

قال أحدهم وهو يضحك:

- أظنها تعبت من المشي لوحدها، وملَّت وهي تستند إلى حائط.

ثم راح يكمل ضحكته.. فعرفت أنه لن يعي ما سأقوله له..

فقلت للفاغرين أفواههم:

- ربما عادت لظل آتٍ.. قولوا لها إنْ هي عادت: لا تمدي يدك إلى مثل هؤلاءٍ، ولا تسأليهم عن حاجتهم للماء.. ليس باستطاعتهم أن يعلنوا عن ظمئهم، أو يعدوك بشيء!!



منصور المهوس

(السعودية، بريدة)، 1973م. أصدر روايته الأولى الموسومة بـ (الشمس تنام في الظهيرة) عن دار العبيكان، أصدر مجموعته القصصية الأولى (العنكبوت) عن نادي القصيم الأدبي 1424.

حبل لغسيل النص

إهداء إلى المختلف/ جبير المليحان

شكَّلْتُه على الورق جزءاً جزءاً، منعطفاً منعطفاً، أنسجة وشرايين وأحاسيس، ثم نثرته على أرضية مكتبي حتى استقام واقفاً يتلو نشيده الجديد، أذنتُ له أن يختار مصيره، مذكراً له بأن نهاية مصيره ستكون في نهاية النص، هزَّ رأسه بحياد وقال: أنت استنبتني لأعيش بلا جذور فماذا تعتقد أن أجترح بعد؟!. ثم أخذ يُحكم الحبل على رقبة مروحة سقف مكتبي، تاركاً طرفه الآخر يتدلى، ثم سحب الكرسي من وراء المكتب وقرَّبه أسفل الحبل. التفت إليَّ: طبعاً لأمارس المغادرة انتحاراً،

لكن ليس الآن، بل في نهاية النص كما اتفقنا؛ حتى أمنحك فكرة متفردة تتوج نصك بوهج جديد. ابتسمت بغيظ مفاجئ لفرط ثقته بأنه هو المسيطر داخل النص، نسي أني أنا الكاتب والراوي العليم بما تقدم من أمره، وما تأخر، وإن تقمَّص ظِل غيمة يُودِّعه غيري، وإن عاد فلن يستقبله سواي!. قلت بنزق: اسكت بس، صحيح أنا استنبتك بلا جذور لكني صنعت لك جسداً في عمق روح ينتظرك.

لم يكترث لأمري وقال: أعلم أن هذه المغادرة تجرح كثيرين لم أعتد على جرحهم ولو على حساب مزاجي وظروفي؛ لذا فكرت بأن أستنبت لي أظافر حادة لتقشِّر قناعي عن جلدة وجهي قبل أن يقشِّره مغسِّل الموتى. هززت القلم في وجهه أذكِّره بأني أنا الحاكم بأمر الكلمات هنا وليس هو، وقلت له ساخراً: إن رغبت في المغادرة حقاً فاصطحب معك شيطاني.

قال برجاء: أقترح عليك أن تمنحني مساحة ممتدة في نصك لأوجه رسائل لهؤلاء العزيزين جداً عليَّ:

اكتب لزوجتي وأولادي: عناء وجودكم في حياتي يفوق بهجة حضوركم، فعذراً. واكتب إميلاً لحبيبتي. لكنه توقف ثم سحب الكرسي وأرجعه لمكانه الأول وراء المكتب وجلس عليه. ماذا يفعل هذا المجنون! إنه يفتح إيميلي ويكتب رسالة لحبيبتي: منذ أن نسجني صوتك بحريره ثم باح لي: في قعر المحيط، داخل فقاقيع الرغبة لي جسد لك، كم لي معك غدٍ وأبدٍ. منذ

ذلك وأنا أتهجا النذْر، ولا أتقن سوى إطفاء مصابيحي كل غسق وأتذكرك، لكن غيابك القسري عذبني فسمحت لأخرى بأن تخترقني فاعذريني، ثم ضغط على (Delete) لحذف كل رسائلها. صرخت به: يا غبي ماذا فعلت؟! لابد أن أُلغيك، لابد أن أخرجك من النص فأنت خطرٌ عليّ. ضحك بألم: يا صاحبي صحيح أنت استنبتني في نصك، لكنك علمتني كيف أصنع زجاج ندمي من خيبات رمل الشاطئ.

شهقت: أنت ورطة والله! ثم سحبت ورقة النص أريد تمزيقها، فاستلها مني: خلاص خرج الأمر عن السيطرة، أرجوك دعني أكمل رسائلي. ثم فرد الورقة أمامي وهو يمسح على رأسي برجاء متبتل. (اكتويت بتلميحه بأني أرغب بأن أكون هو ذاته، وليس مجرد كاتب نص مستقل وخالق شخصية). أرجوك أيها الراوي اكتب لهذه الأخيرة: سأخرج منك بالمعروف كما دخلت معك بالمعروف، أنت شهية جداً لكنَّ هذا لا يكفي، كما أن بقائي معك لا يكفيكِ، سنظل أصدقاء نمشي على جداول الطاولات وياسمين الوجع اليانع.

اضطرب حبر قلمي في قصبته وهمست: والله خطير أنت، من أين بزغت عليّ؟!!

واكتب لرئيس تحرير الجريدة التي أتعاون معها: عذراً، فقد أردت بالتواصل معكم استعراض قدراتي الفكرية والإبداعية على مربعات بساط المبدأ والرؤية النضالية الوطنية،

مجـرد حضور واسم متواجد في المشهد الثقافي، ومـآرب أخرى أنت لا تعلمها الله يعلمها، ولأني استبطـأت الوصول إلى ما أريد فقد تعبت، وها أنا أغادر، ملحوظة: إن أردت نشـر هذه الرسالة فلا أمانع، لكن لا تُشر إلى تاريخ وصولها إليك.

واكتب لأمي وأبي وهما في قبريهما بأن لا يسمعا أي إشاعة عن انتحاري؛ لأني أريد أن أقدم إليهما مجللاً بالبياض، انتظراني وحسب.

واكتب لرذاذ المطر: إن كنت صادقاً في ولائك فالموعد ثرى قبري. لم أوص أحداً بوضع علامة على قبري، فهل أنت تفعل؟

(اكتب، اكتب. غبي، يعتقد بتكرار كتابتها سأسمح له بالانتحار في نهاية النص، قلت له إن القلم بيدي أنا وليس بيده لكنه مخلوق متمرد). رفعت رأسي إليه: اسمع عندما أكتب النص سأعيد صياغة هذه اللازمة المتكررة «اكتب، اكتب» بطريقة أخرى.

تمطى إحساسه أمامي متجاهلاً فكرتي وقال: رغبة المغادرة تشعرني بخوف شاسع وبؤس فظيع، رغبة تجعلني أسير بين الملائكة والشياطين، أتلمَّس المغفرة من هؤلاء وأمد يدي لهؤلاء، وجروحي القديمة الجامحة تصغي للذات لا تنتهي «ويحي أنا الإنسان الشقي، من ينقذني من جسد هذا الموت». تململت: ذكرتني ببعض النصوص التي تتحدث عن الموت. رفع رأسه وهو يعيد الكرسي تحت الحبل: أنا أفضل من أبطال

بعض النصوص لأنهم لم يستطيعوا أن يتوحدوا جسدياً مع الموت، أما أنا فسأمنحك تميزاً بذهابي إليه بنفسي. قلت له لأربك ثقته: اصمت، أما علمت أن فكرة البحث عن الموت فكرة مكرورة! موضة بين الكتاب والكاتبات تشتعل حيناً وتخبو حيناً آخر، يعني اختيارك لفكرة البحث عن الموت ليست جديدة. حدَّق فيّ: قصدك أن نصوص هؤلاء موضة وليس شعوراً حقيقياً. أنزلت عيني نحو ورقتي وكتبت: (مَنْ يهمه أمري بحق؟؟!!). تحسس الحبل بيده المعروقة نافرة الهواء وأكمل: ظلِّي؟! هو إنسان أيضاً، سينتصب من بعدي ويمشي، ثم يطير، تتبعه أشواك أفكاري وتضاريس ظنوني يحرضها غياب الحبيبة، وهي ربما تخضِّب وحدتها بابتسامة شاردة تجترح لها حاضراً عقيماً، وحزناً لذيذاً. سحبت الحبل من يده ودفعت الكرسي فاستدار دورة كاملة، فدفعني بقوة أوقعتني، هنا شعرت بتمرده الحقيقي عليَّ وأنه سيخرج عن سيطرتي، لاحظ هو تحفزي ونيتي بعمل شيء حاسم فقال وهو يوازن مكان الكرسي أسفل الحبل: إن كنت صادقاً في عدم موافقتك على مغادرتي بهذه الطريقة فلا تحوِّل هذه الحكاية إلى عمل كتابي ثم تنشره هنا أو هناك، لا تصنع منها عاشقة لا تغفو ولا تصحو إلا على رغبة فيك لا تنقطع، واكتف بإيصال رسائلي إلى أصحابها وحسب، اسحب فكرة النشر واسحب فكرة الانتحار، ماذا قلت؟. صمت مذهولاً بقدرته على التحرك، وصلتني من صالة المنزل أصوات لعب ولدي. عندما تأخرت عليه في الجواب حمل جسده فوق

الكرسي ورنا إلى الحبل بابتهال، وهم بإدخال رقبته في دائرة الحبل. أصابتني قشعريرة الموت، تذكرت كم أنا قوي في الظلام ومتخاذل في النور فصرخت وأنا أدفعه من فوق الكرسي: لن أنهي النص أبداً، إن كنت تريد الانتحار فقم به خارج النص.

خرجت من المكتب والخوف يحبس غربان الموت في باحة إحساسي، دافعاً بي لأواصل الصراخ: لن أنهي النص، لن أنهي النص.

صوت اصطدامي بولديٍّ له شروخ في سيراميك الصالة.

12/10/2005م



عقيلة آل حريز

(السعودية، المنطقة الشرقية) ، كاتبة وأديبة صحفية، نشرت لها مقالات وقصص وخواطر في عدد من المواقع الأدبية والثقافية والمحلية، لها مجموعة قصصية بعنوان (لا تمدنّ عينيك) ، لها مجموعة قصصية أخرى تحت الطبع.

أمنيات حافية

ما أبسط الأحلام حين تكون مجردة من الأمور المعقدة خاصة حين تنفض عنا غبار الأشياء التي تعلق بنا وتعيد مسح نفوسنا بشيء من الراحة تمنحنا إياها للحظات.. هذا أفضل من تسول بعض الآذان التي لا تجيد الاستماع لك.. منذ زمن لم أصنع شيء ما لنفسي.. شيء خاص بي يستهويني ويعبر عن رغبتي الحقيقية.. آكل وأشرب وأتنفس لأعيش وقد أنجز عملاً ما وبشكل جيد يرضي من حولي.. لكني بالرغم من كل ذلك لم أشعر بالمرح ولم أسمع صوت ضحكاتي تفرقع كعادتها في الهواء.. لم أقف بقرب المرآة منذ مدة طويلة لألحظ ما طرأ على شكلي من تغيرات جديدة.. من المدهش حقاً أن نتأمل

أنفسنا وكأننا نتعرف إلى شخص ما مختلف نراه لأول مرة.. أشعر الآن بالملل لا شيء يجبرني على التفاعل مع الأحداث من حولي.. تبدو الأمور باهتة تماماً وخالية من الألوان.

تأملت قدميَّ وهما خارجتان من تحت الغطاء الذي يلفني فوق السرير.. حركتهما قليلاً لأتأكد من وجودهما الفعلي وابتسمت لشكل أصابعي التي تبدو كسرب مضحك من البط الصغير وكأنها ربطت جميعاً بحبل واحد.. لم أشعر أني قد استخدمتها من قبل أو مشيت على أطرافهما حافية هكذا مباشرة فوق التراب.. أحسست برغبة ملحة لدغدغتها كما شعرت برغبة أخرى للركض بهما.. للجري.. للسباق.. للعبث بالرمال والبحر والهواء.

ترى.. ماذا أريد أن أصنع الآن لنفسي في هذه اللحظات النادرة التي تزداد فيها مساحة الأمنيات حين تضيق مساحة الواقع.. ربما أريد أن أسترخي لأتنفس أو أقرأ كتاب.. أو لعلني أنام دون تفكير في أمر ما ينتظرني في الغد.. وقد أعبث قليلاً مع الأطفال وأشاكسهم.. وربما أذهب للبحر لقد اشتقت له.. أستلقي على الأرض أرسم قطع الغيوم كما أحب في السماء.. مشاريع كثيرة كنت أرغب في القيام بها وأجلتها طويلاً الفترة الماضية.. والآن فقط أرغب في شيء واحد.. شيء لم أفعله منذ مدة طويلة لا البحر ولا الغيوم ولا السماء ولا الاسترخاء أو النوم.. أبسط من كل هؤلاء جميعاً.. نعم أن أملأ رئتي بالهواء.. هواء بارد بلا قيود.

حملتني خيالاتي بسرعة فوقها فذهبت للبحر أبحث فيه عن قراءة ما.. أردت أن أغفو هناك.. كان عميقاً ومهيباً ووسطه كانت الشمس ساكنة ربما كانت تريد أن تغفو هي الأخرى.. نبهتها بأفكاري.. حدثتها طويلاً لكنها غابت وتركتني بدأت تذوب.. تتلاشى وسط المياه وتختفي.. لامست عيناي صفحات المياه فبدا لي غزيراً موحشاً ينذرني بالخطر.. ارتعشت أوصالي خفت أن يبتلعني فتراجعت للوراء أنشد الأمان.. تعثرت بحكاياتي المبعثرة فوق الرمال.. وقفت لأجمعها لكني لم أحسن شيئاً.. وهنا مجموعة أطفال يجمعون الأصداف عرضت عليهم المساعدة فرفضوا.. قالوا بأنهم لا يحبون مشاركة الكبار في لعبهم.. ابتسمت ونفضت كفي من بقايا الرمال العالقة بهما وكنت أقضم في داخلي بعض الأمنيات وأحلم أن أعود غداً لأسبقهم في جمع الأصداف.. رحلة جميلة لا تكلف شيئاً غير الانطلاق والعفوية في الخيال.

كنت لاأزال مستلقية على السرير أعبث بأفكاري هذه وصغيرة أختي تلهو بقربي بفقاقيع الصابون تعالجها بنفخاتها الصغيرة.. تفلح مرة وتخفق مرات عدة وقد ينسكب منها شيئاً على ثيابها.. سولت لي نفسي أمراً انقضضت عليها لآخذها لكنها رفضت.. الأطفال عادة لا يتخلون عن أشياءهم بسهولة.. ووجدتني بكل همة أقايضها ببديل آخر اجتهدت كثيراً في الحصول على رضاها.. لم أفلح أبداً.. لكن معركتي هذه أسفرت في النهاية عن انتصاري المغصوب بنظراتها المترددة

واضطررت للتخلي لقاءه عن شيء من المال وبعض الحلوى ودمية أثيرة من الفرو كنت أمتلكها..

وبحصولي أخيراً على بقايا علبة الفقاقيع وانصرافها غير الراضي عني تماماً بالدمية الجديدة ومعلقاتها.. تقافزت سعادتي في وجهي وعدت بخيالات جديدة وكانت أمنياتي تقف في وسطها.. وبدوت وكأني أمتلك كنزاً أشده في يدي بإحكام.. أمسكت بالفقاقيع واتجهت صوب النافذة.. رحت أنفخها في الهواء بشيء من المرح الطفولي العابث.. وراحت هي تتكور بأنفاسي فيها وتنتفخ عاكسة للضوء اللامع ثم بدأت تطير في الهواء وتحلق معها أمنياتي بعيداً بسعادة غامرة.. ذكرتني بسندريلا وحذائها وبائعة الكبريت وأعوادها وبنت السلطات وقصص السندباد وياسمينة وعلاء الدين والمصباح السحري.. رحلت بعالمي للحظات معهم.. كم تمنيت لو كنت ماأزال طفلة تلهو بمرح وتعبث بباقي الأشياء الصغيرة وتصنع منها عالم خاص بها وحدها.. طفلة بريئة لا تحمل شيئاً من ثقل الأمور في صدرها ولا تخشى من السير حافية بأمنياتها.

صوت ما كان يناديني.. يستوقفني.. ينزلني من وسط الغيمات البيضاء التي كنت أحلق فوقها عالياً.. ابنة أخي الصغيرة بدأت تبكي وتطالبني بإعادة فقاقيعها فقد ملأت البيت بالصراخ.. حين أعدتها لها كنت أراقب قدمي التي كانت لاتزال حافية وباقي من أمنيات عابرة تترسم في مخيلتي ثم تختفي.

12-2-2006م

سمير مرتضى

لـه الـعـديـد مـن الأعـمـال القصصية المنشورة.

عشر قصص قصيرة جداً

1

قبل الـزواج بـسـنـوات.. كنت أقف أمـام المرآة لاقتـلاع أي شعرة بيضـاء.. بعد الـزواج بسنـوات أصبحت أقف أمام المـرآة لأسحق أي شعرة.. سوداء..!!

2

خرجت مـن بيتي ذاك الصباح وأنا أحمل سعادة الـكون إلى أن ركبت الحـافلـة.. جلس بجـواري رجـل أخذ يـدخن بـشراهـة.. صـفـعنـي عـلـى وجهي بـدخـانـه.. بصـق فـي الأرض.. أخـذ يشـتـم

الدنيـا وسكانها.. غادر الحـافلة بعد أن لكـزني في كتفي.. بقيت مكاني أحاول إحياء صباحي الجريح.

3

كتبت رسـالتي بدمع عيني.. حمـلتها إلى حفار القبور.. قلت له: أرجو أن توصلها إليها..

4

استـغـرب الـطبيـب هـذا الارتـفـاع الـكبيـر فـي ضـغـط الـدم عندي.. سـألني ببـلاهة عن السبـب؟ فتحت نافـذة عيادته المطلة على الشارع.. قلت: ألا يكفي هذا سبباً؟؟

5

سـألنـي الطبيب: هـل آلامك تمنعك مـن الكلام؟ قلت: مـنعي من الكلام هو سبب آلامي..!!

6

أوصوه قبل سفرهـم برعاية شجرة عتيقة.. ولكنه أهملها.. يبسـت أوراقها وأغـصانـها.. مـر ذات يوم بجـوارهـا فهـوت فوقـه فقتلته..

7

قررت أن أنـتحـر ذات اليـوم.. فنـمت عـلى الـقضـبان.. مـرت

ساعة وساعتان وثلاثة دون أن يمر أي قطار.. مر بي أحدهم وقال لي: كم أنت محظوظ.. عمال سكك الحديد أضربوا عن العمل ليتمتع مثلك بجمال النوم هنا..

8

رميت أناملي على «كيبورد الكمبيوتر» أريد أن أكتب.. فجأة سمعت بكاءً صامتاً من القلم المدفون في الأدراج..

9

دفن المهرج ابنه الوحيد ثم صعد إلى المسرح.. ضحك الجمهور.. نفض المهرج يديه من التراب.. ضحك الجمهور أكثر.. انفجر المهرج باكياً.. تعالت الضحكات في كل مكان.. سقط المهرج ميتاً على المسرح.. وقف الجمهور يصفق بحرارة..

10

صافحه الوزير وهو يقدم له شهادة تقدير ودرعاً تذكارياً وقال له: أتمنى لك حياة جديدة مفعمة بالنجاح.. خرج الرجل من الحفل ليبيع الدرع في سوق الخردة ويشتري بثمنه عشاء لأطفاله.



هدى المعجل

كاتبة وقاصة من السعودية، صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان: بقعة حمراء 2005، كما نشرت عدداً من قصصها في الصحافة المحلية، بالإضافة لكتابات أخرى.

أي السحب أمي؟!

حينما رضعت سحابة ظننت كل السحب أمهات لي!! فامتطيت ظهر إحداهن، وتوسدت حضن الأخرى، ولثمت صدر أكثرهن امتلاء.. ونمت.

لم تكن خمس رضعات مشبعات..!! بل كانت خمساً وخمسين.

أمي تقول إنها مئة رضعة مشبعة بدليل نهر اللبن الممتد من فمي حتى السرة.

أمضيت حولين كاملين أعب من ضفة النهر فوق السرة عن اليمين ولم أرو.. فنوت أمي فطامي وبكيت..!!

لم تصرّح لي بنية الفطام.. بل أدركت ذلك حينما عزلتني عن أمهاتي السحب في غرفة قزحية الألوان.. سداسية الشكل.. بسقف سماوي متموج.. وإضاءة خافتة لا تمكنني من رؤية إبهامي الأيسر المدبب.. ذي الظفر النافر لأرضعه، ريثما تستدل على مكاني سحابة ذات صدر ممتلئ بحلمتين نافرتين تلقمني إحداهن هذا العام كله.. وأدّخر الحلمة الأخرى للعام القادم.

مضى شهر.. وتبعه آخر ولم أر سحابة.. وحدها أمي تطعمني وتسقيني كل صباح ومساء.. فواكه.. وخضروات.. وغداء.. وعشاء.. وتسقيني عصيراً.. وماء.. وشاياً أخضر!! فأبقيه في المنتصف ما بين البلعوم والمعدة.. وبمجرد خروجها أتقيأه متعمدة.

توالت الشهور وبنيتي آخذة في الضعف حتى اكتسب وجهي لون قشر الموز.. واستدارت الرمانة وندوبها.. واعترى ريقي الجفاف فاخشوشن صوتي كمن هرأت حباله السجائر الكوبية.. والشراب المستورد.

تعجبت والدتي من ندرة ذهابي لدورة المياه لقضاء الحاجة.. وارتابت من خشونة صوتي الطفولي الأنثوي.. وضعف بنيتي.. وشحوب وجهي.. فظنت أن سوءاً اعترى معدتي وأمعائي فقررت عرضي على طبيب أطفال مختص.

قرأت ذلك في عينيها القلقتين.. وفي صوتها المرتجف..

وتكرار قيامها وجلوسها دون غرضٍ ما.. وقياس حرارتي.. وجس نبضي.

هيأتني لزيارة الطبيب بوضعي في حوض السباحة المربع القابع في الزاوية المقابلة لباب دورة مياه غرفة نومها.. بدأت برفق في سكب بعض من الماء المنعش العذب على جسدي الغض الصغير.. وضعت على شعري قطرات من شامبو جونسن آند جونسن، ثم فركته من عدة جهات وحرصت على عدم وصول الشامبو إلى عيني بسؤالها المتكرر لي:

- هل آلم الشامبو عينيك؟

وأجيبها بالنفي.

استدنت صابون جسم سائل برائحة الفراولة ولونها من منتجات [أفون] ودعكت به ظهري.. وصدري.. وأسفل فكي.. وحول رقبتي.. وتحت إبطي.. وذراعي الأيمن ثم الأيسر.. وساقي الأيمن ثم الأيسر كذلك.. وقدمي.. ومؤخرتي.. ولكن برفق ولم تطل مدة دعكها!!

عادت في سكب الماء الدافئ العذب مرة أخرى على جسدي لشطفه من الصابون.. وقد وددت لو أنها لم تشطفه لنفاذ رائحته الجميلة الأخاذة.. ولكنها فعلت!!

حملتني أمي بحنوٍّ ورفق بين ذراعيها من حوض السباحة

إلـى صـدرهـا فـاصـطـدم صـدري بـأضـلـع كـانـت خـلـف ثـديـين مكتنزين استؤصلا قبل عامين عن مرض عضال أصيبا به.

حاولت تحسس مكان الثديين.. وما تبقى من الثدي الأيمن وفشلت.. يبدو أنها عبأت حاملة الصدر بقطن، بيد أنه لم يمنع صدري من الاصطدام بالأضلع المائلة.

لفتني بالمنشفة.. وغطتني من رأسي حتى قدمي باستثناء وجهي.. وفتحتي أنفي.. نثرت على جسدي ذرات من بودرة التلك.. ثم قالت:

- أرني كيف ترتدين ملابسك الداخلية.

لا أدري لماذا لم تلبسني إياها!!

استدنت فستاناً كانت قد اشترته لي في عيد الأضحى المنصرم ولم أرتده لصغر مقاسه!!

أتى الفستان وفق جسدي ومناسباً عليه..!!

سرحت شعري الحلزوني، ثم سكبت في يدها قطرات من الجل وصففت به شعري المجعد.. ثم فرقت خصلاته بأطراف أصابعها.. سبقتها في أخذ قارورة مسك صغيرة اشترتها من [زهور الريف] ووضعت مسحة منه خلف أذني اليمنى فاليسرى.. وحول عنقي أقلدها في طريقة وضعها للعطر.. فاحتضنتني بعنف ملهوف.. وقبلتني بحرارة مشتعلة وهي

تضغط بصدرها المحشو قطناً!! على صدري.. ضحكت ضحك طفلة نهش الجوع أمعاءها.. والتحم جدار معدتها.

ارتديت حذائي الأسود المخملي.. فرأيتها تنظر إلى حذائي.. وتبتسم..!!

ما مناسبة الابتسام الآن..!! «قلت في نفسي»..

نظرت لحذائي فوجدت أني لم أرتد الجوربين فضحكت وهي ضحك طفلين معاً.. وعدونا فسبقنا ظلنا «كما شدت أم كلثوم».

ارتديت جوربيّ الأبيضين.. ثم حذائي وخرجت معها من غرفتي القزحية الألوان.. السداسية الشكل.. بسقفها السماوي حيث الحياة البكر في الخارج.. حيث الغذاء.. حيث الرواء.. وحيث سحب شامخة للأعلى أتوق لرؤيتهن وللثم أثدائهن والعبٍّ منها ثدياً ثدياً.

مع أول خطوة خطتها قدماي خارج غرفتي السجن.. وخارج بوابة منزلنا الكبير تعثر قدمي الأيسر ثم الأيمن بعدة أثداء مترهلة تساقطت أرضاً لسحب كانت أمهات لي فوقعت فوقها ليقع فمي على حلمة ثدي نفر من الجفاف.



عبد الناصر

كاتب وقاص من السعودية، نشر عدداً من قصصه القصيرة في الصحافة المحلية، وله مشاركات أخرى في مجال الترجمة والمقالة.

الهزيمة

يلبس بذلة رصاصية تمر عليها خطوطاً بيضاء خفيفة جداً وربطة عنق، ولفافة حمراء تحيط بالرقبة وتتدلى فوق الصدر، تقول لك هذه الهيئة بأنها بقايا هندام رجل أحب الأناقة يوماً ما. فخذ رجله اليمنى استراح فوق ركبته وبعض من فخذ رجله اليسرى، يأخذ رشفة من فنجان القهوة التركية ويتبعها بنفس عميق من سيجارة اختفى وهج رأسها بين الرماد المتجمع كما بيوت النمل. كلما سحب نفساً من تلك السيجارة نفذ احمرار الجمرة من خلال الرماد وكأنها تستمد وهجها من احمرار دم قلبه المتدفق قلقاً، كان بيننا موعد للقاء في هذا المقهى المغترب

مثل رواده، الغريب يبحث دائماً عن الغريب في بلاد الضباب والأمطار والخضرة الطافحة فوق وجه الكون.

كنت أرقبه عن قرب، أرقب حركاته، سكناته، تأملاته. دار بنا مركب الحديث شرقاً وغرباً، موطناً ومهجراً ورسا عند الهم الشخصي بشكل عفوي أثارته ملاحظته، وربما حديثه مع نفسه أو تفكيره بشكل مسموع أثناء حضوري. قال: هل تعرف يا أخي بأنني هزمت نفسي!! ماذا تقصد (هكذا سألته)؟

استرسل وهو يعيد فنجان القهوة على الطاولة: حين تحب شيئاً فهو يهزمك في بعض الأحيان. أنت حين تحب فتاة بشكل حقيقي ولا تستطيع الارتباط بها لأسباب اجتماعية أو طبقية أو ما شابه ذلك، فإن هذا الحب الفاشل قد يدخل الهزيمة إلى نفسك مدى الحياة، ولكنها قد تكون هزيمة إيجابية (كما يقول الساسة)، ولكن المصيبة هي في أن تنال ما تحب، ويتحول هذا الحب إلى هزيمة تعيش معك في أحلام اليقظة وأحلام النوم.

وهل هزمك الحب أنت؟ (سألته)

نعم، كان السجان يعرف هذه الحقيقة أكثر مني. قال لي اعترف بما لديك فقلت له بأنني ليس لدي ما أعترف به. نادى على أحد الجنود وأمره بحراسة الزنزانة (تجاوزاً أسميها زنزانة فهي لم تتجاوز مساحة السرير الصغير الذي أنام عليه). وقال لي: عندما يكون لديك شيئاً تقوله قل للحارس أن يناديني، وابتسم وتركني. كنت أراه يمر كل صباح من أمام الزنزانة

متجهاً إلى مكان ما ويعود خارجاً ويكرر ذلك عدة مرات في كل يوم. لم يكن ليلتفت إليّ أو يسألني، لا هو ولا غيره، أي سؤال بتاتاً. مر اليوم الأول والثاني وانتهى الأسبوع الأول والثاني وانتهى الشهر والشهرين.

لقد تحول السجان في بلادنا إلى استخدام تكتيك المناضلين وأصحاب القضايا الوطنية، إنه الصبر والتجاهل التام إلى درجة الاحتقار. كانوا في الماضي يقدمون لك الوجبة المطلوبة ساخنة اعتماداً على وقت وصولك لدى مضافاتهم، فإما إفطاراً أو غذاء أو عشاءً وإن لم يكن فوجبة خفيفة خاصة. وكانت هذه حالة تخلق لديك نوعاً من التحدي والإرادة بشكل لا تدرك بأنها كانت موجودة بداخلك أبداً. نعم، تتلبسك روح أخرى هي ربما عصارة لحياة من قرأت وسمعت وعرفت عنهم وهم يواجهون ما تواجهه في تلك اللحظات الحرجة. هذا أول سلاح يسلبه منك سجانك هذه الأيام.

لقد بدأت أفقد الإحساس بالزمن وفقدت تمييز الأصوات والألوان وبدأت هذه الأجواء بإحداث فراغات لأسئلة محيرة ومخيفة. إلى متى سوف يداوم هو ثمان ساعات ويشرب خلالها الشاي ويتصفح الجرائد ويسمع آخر النكات الجنسية والسياسية، وينتقد رؤسائه بين الخاصة من زملاء المهنة ويستلم راتبه آخر الشهر ويزور مع أهله وأطفاله (هل يحب هؤلاء

الناس الأطفال) الحدائق والمتنزهات العامة والسواحل البحرية وأنا هنا قابع؟.

ذات صباح طلبت من الجندي فناداه، جاء متململاً وهو يقول بحركات عجلى: نعم، هل غيرت رأيك أم تريد تضييع وقتي؟ قلت: أريد أن أقول بعض الأشياء. قال: سوف أناديك فيما بعد، وهل تعتقد بأنني ليس عندي إلا أنت؟

كلما طال انتظاري زاد قلقي، زارني إحساس بالوجود فسعدت لهذا الإحساس الذي توارى في الأشهر الماضية، في اليوم التالي أخذني الجندي إلى غرفته. نعم ماذا لديك (هكذا سألني)؟ تحدثت معه عن نفسي متى وأين ولدت وأين تعلمت ومن أناصر من الأفكار وعن هواياتي، ثم صمت. وهل تعتقد بأننا لا نعرف هذه الأشياء؟ (سأل بسخرية). الحقيقة أنا أعرف بأنهم يعرفون هذه الأشياء فلقد كتبتها في استضافات سابقة. ساد صمت أدرك خلاله بأنني أريد أن أقول شيئاً ما ولكنني لا أعرف كيف سأبرر هزيمتي.

❖ قال: هل تريد أن تراها؟

= نظرت إليه دون أن أتكلم،

❖ هل أحضرها لك هنا أم في غرفتك (لا يحبون كلمة الزنزانة)؟

= صمت،

❖ إذاً أنت تريد لقاء المحبوبة التي ورطتك في كل شيء؟

= صمت،

❖ نعم، لو كنت مكانك لفعلت نفس الشيء، سوف أحضرها لك رغم أن ذلك مخالفاً لقوانينا كما تعرف.

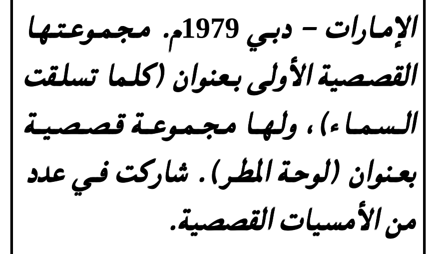
وفى بوعده وأحضرها لي في غرفته وخرج تاركاً لي حرية التأمل والحلم واسترجاع الذكريات الجميلة. فصلنا عن بعضنا وأعادني إلى زنزانتي وحين طالبني باعترافات جديدة وجد الصمت. بعد اللقاء الأول شعرت بالحيوية والانتعاش وبروح جديدة ترفرف على كياني. وتكررت الحالة الأولى: صبره، وصمتي، وخوفي، ورغبتي في الحديث.

كان عرضه مغرياً هذه المرة: تسكن معك إن أعطيتك ما أستند إليه لتبرير ذلك لدى من هم أعلى مني. تحدثت معه حديثاً طويلاً أسعده. وحين استقر بها المقام معي فقد صدرها نهوضه المثير، وانتهى عجزها إلى مسخ، وتحولت قوافيها إلى علقم يجرح الحلق عند الإنشاد. فيما مضى كانت تشد صدرها إلى صدري متيقنة بأنني أحميها من الأشرار. ولكن آخر مرة احتضنتها إلى صدري داخلها إحساس سري بأنني أفعل ذلك لأمكن الأشرار منها.

سيهات 3 مايو 2001م



مريم سعيد المري


الإمارات - دبي 1979م. مجموعتها القصصية الأولى بعنوان (كلما تسلقت السماء)، ولها مجموعة قصصية بعنوان (لوحة المطر). شاركت في عدد من الأمسيات القصصية.

نـون

المحاولة الأولى:

أشعرتها نسائم الصباح الباردة في ديسمبر بالأمل، وجدد روحها تغريد العصافير بينما هي تسير وفي يدها دفتر صغير.. حماسها يبلغ مداه عندما تتخيل عملها الأدبي الأول مطبوعاً ومنشوراً .. وحلمها الأول هو أن تنجز هذه الرواية العجيبة. لديها شيء من الوقت اليوم لتكمل هذه الرواية فإجازة الثاني من ديسمبر هي مناسبة رائعة لإكمال المشاريع الشخصية العزيزة.. وأخيراً تجلس في الحديقة على الكرسي الأرجوحة وتغرق في الضوء الأخضر وسط الأعشاب والعصافير

والفـراشـات، وتمـتـلـئ روحـهـا بـالـحـماس فـتـأخـذ قـلـمـهـا وتـكـمـل رحلتها مع القلم:

«»ن» حرف.. حـرف رقـيـق ذو روح عذبـة، ومعنـى عـمـيـق فـي زمـن المطلق، سـقـط نون مـن الـسـمـاء الـعـالـيـة إلى الأرض يـومـاً، وتهشم، ولـكـن صبـره عـلـى إعادة اكـتـسـاب المعنـى حـول دنـيـاه إلى زمـن الحـب.. ذلـك الـزمـن الـذي يـولـد الـشـعـور الـعـذب الـعـمـيـق بالمعنـى الـنـابع مـن حتميـة وجود حـكـمـة خلف كل تبدل فـي هذه الحياة».

اقـتـرب منـهـا طفـل صـغـيـر فـأخـذتـه بين ذراعـيـهـا وملأت بـه قلـبـهـا هـمـس الطـفـل: أنـا نـون. ورغم دهـشـتـهـا لـم تـبـعـده عـنـهـا وبقـيـت تحـتـضـنـه بـحـب إلـى أن أفاقت من الـنـوم.. يـبـدو أن الجـو الغائم الجميل جعلها تسترخي وتغفو.. وأحبت الطفل الذي رأته وأرادت أن تحـتـضـنـه مـن جـديـد فـدفـئـه لايـزال يمـلأ روحـهـا.. وبينما هـي كذلك رأت والدتها تقترب عبر الحديقة وفي عينيها أخبـار وبشـائـر، ولـم تشـأ أن تـصدق حـدسـهـا الـذي صدقته أمـهـا وهـي تخبرهـا بأن نـاصـر ابن عـمـتـهـا يـريد أن يـتـقـدم لخـطـبـتـهـا، وبأنه وعائلته سيزورونهم اليوم.

كررت وكأنها ببغاء: ناصر.. ناصر.. نون.

ضحكت والدتها منها.. وتسطرت ملامح ناصر في ذاكرتها في مراحل مختلفة.. ثم بزغت في ذهنها لوحة كبيرة رسم فيها

حرف النون بـاللون الأخضر.. وتبدى ناصـر مشاغباً حيناً شهماً حيناً آخـر.. ومغـروراً حيناً وبطـلاً حيناً آخر.. نـاصر كـان يلعب معها بالعرائس عندما يرضى ويحطمهن لها عندما يغضب، ومرة ألبسته ثيابها ووضعت له شيئاً من مساحيق الزينة ثم غارت منه لأنه بدا أجمل منها، ثم هرب منها وقد أصر على أن يظل رجلاً، وأحبته وقد سخر منها وهو يمثل دور الفتاة.. ثم بدأ يكبر ويبتعد في نفس الآن.. ثم نسيته وربما تحول إلى حرف همس به اللاوعي عندها ذات يوم: «ن» فقررت أن تكتب روايتها الأولى.

المحاولة الثانية:

«*خرج نون من وهم الحلم إلى يقظة الواقع.. ونون حرف صغير صغير، وخجول...*» استمر القلم يكتب في خارطة خيالها دون ورق، ودون جهد منها ولا تفكير.. وكانت توشك أن تركض نحو غرفتها لتتناول الدفتر وتخط ما همس به القلم قبل أن يذوب وتمحى معالمه من الذاكرة لولا أن منعها الحياء.. والخجل. ها هو ناصر يهمس لها بشيء في حفل عقد قرانهما فتصغي إليه نصف تائهة.. وتفهم كلماته ولا تفهم ما يقول.. ثم يعود القلم ليهمس مشوشاً وجودها ومعناها «*ميم حرف أحب نون.. فكانت من، وكانت نم.. وتحولت ميم إلى فتاة اسمها*

منـى.. ونـون إلـى فتـى اسـمـه نـاصـر، أمـا الـقـلـم فـهـو الإلـهـام..» واقتـرب منـهـا صوتـه الهادئ الـنبـرات: منذ مـتى وأنت تـكتـبين؟.. ودهشـت لأنهـا لـم تتصـور أنه يعـلـم شيـئاً عنـها ككـاتبة.. وقبل أن ترد أخبـرهـا بسـرور: قرأت قصـتك المنشـورة فـي المـلحق الثقـافي في الجريدة اليوم. وابتسمت، ثم رددت: ثـلاث.. ثلاث سنوات». وتحول القلم إلى مـداد مائي يرسـم العالم بألوان روحية مضيئة، وأشرق الفضاء بالنجوم والأحلام».



حـــصــــة
القحطانـي

قاصة من قطر. لها العديد من الأعمال القصصية.

الرجل الروماني

تساءلت في نفسي وأنا جالسة بجواره في مقعدي بالطائرة، ما الذي يميزه.. هل هي رجولته أم هو ذاك الإشعاع الدافئ الصادر عن عينيه اللتين تنظران بكل ثقة وتصميم نحو الأوراق التي بين يديه وقلمه الذهبي الذي يشع كأشعة الشمس الذهبية وهو مسلط على أوراقه.

انفرجت شفتاي عن ابتسامة رافقها تفكير بدأ عقلي ينسجه بماذا سيفكر لو علم بأنني أفكر به مع أنني لم أره إلا بجواري في الطائرة.. أكملت لوحتي التي كنت أرسمها وكانت عبارة عن أم تحتضن طفلها بكل حب وحنان، تأملتها واندمجت

معها وبدأت أشعر بها، ولم ألحظ أن عينين غير عينيّ كانتا تنظران للوحة معي، عينان تحملان معنى غريباً هل يا ترى حزن أم شوق للماضي.. إنه لغز لم أستطع فك رموزه تلك العينان كانتا للرجل الروماني نعم لقد أسميته كذلك لأنه ذكرني بتمثال قد رأيته لرجل روماني يحدق بعينين صافيتين في الأفق الواسع، فكان بنظراته الثاقبة لأوراقه كذلك التمثال أتممت لوحتي وأنا أوهم نفسي بأنه لا ينظر إليّ وأنا أتفنن بوضع اللمسات الأخيرة، قطع ذلك الصمت الطويل صوته الدافئ يتردد على مسمعي دون أن أرد عليه ولكنه عاد ليدق ناقوس أحلامي بسؤاله: «هل أنت راسمة؟» من شدة الارتباك سقط القلم من يدي فانحنى ليحضره، قدمه لي وابتسامة تعلو فمه مما زاد من خجلي - هذه المرة - فاعتلى اللون الأحمر وجنتيّ مما جعله ينظر إليّ بدهشة وتعجب.

أجبته بتلعثم «أنا هاوية».... هز رأسه مكتفياً بذلك وتابع قراءته لما بين يديه، تمنيت لو أنه لم يكتف بذلك بل تابع حديثه معي... انتهيت من لوحتي وذيلتها بتوقيع اسمي عليها كما يفعل الرسامون الكبار.

تملكني إحساس يدعوني للالتفات ناحية الرجل الروماني فالتفت إليه فالتقت عيناي بعينيه. كان لها بريق خاص... فبالرغم من أنهما كانتا تنمان عن ثقة وتصميم إلا أن ما زادهما هو ذلك الدفء المنبعث منهما.

طلب مني رؤية لوحتي فأعطيته إياها وبدأ ينظر إليها بعمق شديد فأبدى إعجابه الواضح بها، ثم عاد ليتأملني للحظة وهو يعيدها إليّ ولكن دون أن أشعر وجدت نفسي قائلة له: «يمكنك الاحتفاظ بها، إنها هدية مني».

فتساءل قائلاً: «وما المناسبة.. فاليوم ليس بيوم ميلادي؟»... كان في سؤاله شيء من السخرية، فأحسست بسخافة فعلتي هذه، ولكن عندما شاهد مسحة الخجل التي امتزجت بالحزن قد بدت على وجهي، ابتسم ابتسامته العذبة وذلك الإشعاع يتخلل إلى قلبي.... تأسف على قوله وقبل هديتي، أعجبتني لباقته في الاعتذار فبادلته الابتسامة.

بعد ذلك أعلنت الطائرة عن وصولها، كان المطار يعج بآلاف من البشر وبدأت الاستعداد للخروج وقد احتل الرجل الروماني كل تفكيري. وأنا في طريقي للبوابة الرئيسية إذ برجل يلوح لي - ولكن لحظة! - إنه الرجل الروماني وهو يناديني باسمي، تعجبت لذلك فكيف عرف اسمي؟.. ولكنني سرعان ما تذكرت لوحتي التي وقعت عليها باسمي اتجهت إليه ودقات قلبي أكاد أسمعها فإذا به يخرج من جيبه قلمه الذهبي الذي أعجبت به.

أهداني القلم فسألته: «لم هذا؟» فأجاب: «هدية لك مع أنها لا تساوي هديتك الجميلة». أجبته بعد ذلك «لم أطلب مقابلاً لهديتي فلقد كانت مجرد هدية».

نظـر إليّ وقـال: «لم تـكن مجـرد هديـة عاديـة....» بعـد ذلك ودعني واضطر للذهاب... نعم لقد ذهب وعبارته تتردد كصدى فـي ذهنـي ولـم أفهم مـغـزى عـبارتـه ولـكـن الشـيء الـوحيد الـذي كنت واثقة منه هو رغبتي الشديدة للقائه مرة أخرى.

أترى سيسمح لي القدر بأن أصادف الرجل الروماني مرة أخرى؟؟؟

«ما أشد ما أتمنى ذلك».



سارة الأزوري

قاصة من السعودية، صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان: طقس خاص 2005، ونشرت عدداً من قصصها في الصحافة المحلية.

سبصيرة

ما أجملها!

خليط من الملامح العربية والآسيوية، تخطو بخفة مثل الغزال.. سبحان المبدع تشبه إلى حد كبير أختي فائزة.

هي، هي.. من أريد!

صفعتني على خدي بقبلة سرت حرارتها في عروقي.. تشبعت بخدر لذيذ أخذ يهوي بي، ويهوي، ويهوي في عمق لذة لامتناهية أهو الحلم؟

كنت أردد:

معك حق يا أبي، يا لها من نعومة لدنة طوحت بك في جحيمها.. المحقق بهيئته المرعبة يقرع ذاكرتي:

هذه المسكينة قذفت بنفسها من الأعلى بعد أن فقدت عفتها وبان حملها.. من الفاعل؟؟

أنا وإخوتي..

نعم أنا وإخوتي نعرف أنفسنا جيداً ورثنا الفضيلة من أخوالنا.

أصرخ من داخلي إنه أبي.. نعم أعرفه جيداً هو من يفعل ذلك.

لم تخطاه الاتهام هل خدعكم الشيب!؟

عاود المحقق السؤال: من الفاعل؟؟

ودرءاً لفضيحته قلت: أنا.

انهالت سُوندي عليّ بصفعات فيها الحانية.. دفعتها بقوة.. لا.. لا لم نتفق على هذا آمرها بالخروج..

صفعت الباب خلفها وهي تردد (Gila. Gila)[1].

أسرعت إلى النافذة أتابع خطواتها الحانقة، عبرت الشارع واستقلت تاكسي ثم انطلقت.. وانطلقت ذاكرتي إلى الوراء..

(1) مجنون.

كدت أفقدني لولا صلة القرابة التي تربطني بالمحقق.. اتبعنا سكوتها وانتهى كل شيء..

لم أتيتُ إلى هنا؟؟

الطبيعة؟ يالها من طبيعة استغلقت خلابها على نفسي.

هي طبيعتي التي أريد! لم لا تعود.

قلبي يتفلت مني باحثاً عنها.

ارتديت ملابسي ثم هبطت إلى بهو الفندق.. في أقصاه وقعت عيني على كلمة بار.. صعدت درجاته الضيقة.. تنحيت جانباً كنت حذراً من أي مشروب يودي بصحوي.. أمرت النادل أن يحضر لي مشروباً غازياً وشيئاً من المكسرات.

من الخلف يأتي صوت عربي (حياك الله، أسفرت وأنورت).

جلت بنظري بحثاً عن المحيي البدوي.! لا أحد كل ما يحيط بي ملامح آسيوية.. العدد لا يتجاوز العشرين.

اعتدلت في جلستي وخلت نفسي واهماً.. ربت على كتفي: لم لا ترد التحية؟

عرفني بنفسه يعمل منذ بضع سنين (قهوجي) عند أحد الأعيان.. وهذه أول رحلة استجمام يقوم بها.

أرهقني بثرثرته ليته يسكت تمنيت ذلك!

شـيء مـا يمـور فـي أعمـاقـي.. أنقـذتنـي تلك المـوسيـقى الصـاخبة مـن اضطـهاده.. الكل أخذ يتمايل.. أتبينـها! (سُندي) هي هي بعينها ما أجملها!

بنظـرات محمومـة بالإغراء تغرز فتنتهـا داخلي أعكس على محياها ابتسامة.. بعد انتهـاء المقطع الراقص.. تسحب الكرسي وتجلس أمـامي معاتبة. غصت حنـجرتي بكلـمات الاعتذار، تـقبل علـي، أدفعها بلطـف أريد الحـلال، تسـحبـني مـن يدي تهبـط بي مـن السـلـم الخلفـي للبـار، تـقـف أمـام بـاب تـدفعـه ثم نـلـج إلـى الداخل تنادي: (ibu ibu)[2]، تلتفت والـدتها نـحونـا ثم تتـراجع للخلف ملـجمـة بالـذعر.. وقبل أن أفقد وعـيي صـرخت بـدوري سبصيرة خادمتنا.



(2) ماما.

نـــــــوال تـــــركــــي الجـــــبــــــر

قاصة من السعودية، نشرت قصصاً كثيرة في الصحافة المحلية.

وثيقة مُطعمة بالشهوات

أخشـى أن أكون ملاكاً يتساقط مـع المطر! أرتـعد مـن الموت مـع فصـول القـدر.. مـلاك عـاريـة.. تجـرفـنـي نكبـات الأسـى (أرتشـف) من كأس السـكر رشفاً .. يـرتعد جسدي وأنا أهبـط به على الـكرسي الأسود، كما تهبط معي كل أشيـائي على الكرسي المحاط بقابض فضي يلمع كلما أطلّت الشمس بأشعتها الدافئة، والأشجـار تتشـاجر كعـادتها مـع فضول الـرياح كمـا ترسم وجوماً أحايـين أخر، والـطلاب يتعانـقون بضـحكات تتسـاقط علـى آذان مرتادي الشارع المجاور!

يعبـر سريعـاً أمـامـي.. يومئ لـي بـأن أتبعـه، دار بيننـا فـي وسط الجامعة حوار بالإشارة!

ينتصب سريعاً أمامي وقوفاً وأتخلص من خيوط الملل سريعاً.. أتبعه.. أنظر بما يشبه الحديث الداخلي لمؤخرات الطلاب والطالبات! للفتيات مؤخرات بارزة، والفتية يمتلكون مؤخرات مسحوقة تماماً؟!

أخمد ضحكاتي فحمى الجينز والأقراط لم يتخلص منها العرب حتى الآن.. عاج جسده يميناً وأختفي! أسير.. أكاد أصرخ:

توقف.. أيمن!!

أتذكر أن الحب مازال محظوراً في جامعاتنا ومصادراً كأي شيء آخر مرتبط بالمشاعر؟! أكوّم لسان أفكاري داخل فمي وأستمر بالمتابعة.. اللوحات المشنوقة بإطار ذهبي تحوي صوراً لمدير الجامعة، فأضحك من بشاعته.. كيف تهب الحياة عطاءها لشرائح كهذه؟! اعتلج بكتفي طالب متأخر عن محاضرته، فتتساقط أفكاري وكتبي.. تخاوص في نظرته إليّ.. أسقط على أذنيه اللتين فرتا سريعاً نحو السلالم....

«يا ابن الأخـ..!.........»

تهاجم أحذية الطلاب كفيَّ وأناملي التي تحاول بخوف التقاط كتبي وأشيائي المتناثرة.

يخدش إصبعي أحدها، فيجري دمي بحنق يُلطِّخ الممر بقطرات حمراء سرعان ما تترقرق كدمعة حمراء على كفي وتختلط بالحلقة الذهبية التي تزين إصبعي.. يقف بجانبي

يحمل كتبي وحقيبتي ويسند جسدي للنهوض ويرحل سريعاً .. أسند ظهري على حائط الممر وأفتح حقيبتي. أُخرج منديلاً وردياً ومعطراً . أزيل قطرات الدم التي سرعان ما جفّت وتقشّرت من تدليكي لها محاولة إزاحتها .. أنحني يميناً وأجول ببصري ناحية مكتب الإدارة وأجدها عاكفة على الورق سيدة محنّطة منذ تسعين عاماً أو تزيد؟! لوحة الملاحظات بجانب غرفتها مغمورة بمواعيد قُدِّر لها أن لا تنتهي. واجبات حياتية عظمى أكبر من كونها روتيناً تعليمياً؟!

أسير وأملي به كبير، الباب الخشبي منبلج والصمت يستجذب الصدى....

ملاك.. ملاك..

ثمة شخص يهمس باسمي.. أُرهف السمع.. وأنظر لتقاطيع ملامحي! أدير الصنبور والماء يتزحلق على الرخام الشاحب بشفافية أغسل جرحي وبقايا لطخته ورائحة دماء جافة.. أفتح حقيبتي وأخرج عطراً أنشر عبيره على جسدي وأطبع بطلاء وردي على شفتي يهمس مجدداً :

ملاك.. ملاك..

وأخيراً تعرَّفت لملامح بحته، أحمل أشيائي صوب الباب يشدني من عنقي ويغلق الباب. الحمام ضيق ولكنه اختاره كمنزل الحب التعيس..! أستفسر بحزن:

– ألم يُغرك متسع آخر؟..!

- يمكننا تعاطي الحب في أسوأ الحالات..

غرس شفتي بفمه واعتصر حزني تدريجياً! أزحت شفتيه عن وخز حزني وأردفت

- قد حمّ الفراق غداً! سنتحرر من قيود الجامعة فكيف سيكون لقاؤنا؟! أفي حمامات المدينة؟!

- ربما (نظر إليها ساخراً..)

- والحب الذي بلغ عمري الجامعي أين ستهوي به؟!

....

أهذا هو حلمُك الذي تنازلت عنه مع كل الفتيات لتوقعني في شر سذاجتي؟!

لم الصمت هل أصبت بخرس ندائك هنا أيضاً؟!

(كان صمته مُمِضّاً هنا!)

كل حديث احتجنا سالفاً لفظة.. فمها لولا صوت الماء المتساقط خارج الحمام جعل من خرس غضبها جذوة تتوقد في داخلها وترسم معالمها على الصمت تحاكي نظراتها واقعاً مسجوناً للأبد بأسوار الجامعة ذات الخمسة أعوام!

بلمسة من يده الغليظة يجرف الماء صمتهما بموجة دائرية من «الإفرنجي..!».

يهدأ الماء خارج الحمام، يقترب منها ويعانق كفّيها بحرارة.

يقبّل شفتيها ويشدهما للخارج كأنه ينتزع قلبها بأكذوبة جديدة عمرها دهر!! تدفعه بشدة فيصطدم جسده بالحائط.. تحمل أشياءها وحقيبتها المتدلية كحزنها، وترحل مودعة دهراً من الحب، كما يودع مرتادو الحمامات ما يزعجهم من نداءات الطبيعة.. وعلى طاولة السماء يفترش الليل مفرشاً يزخر بالنجوم ويضع أحزان تعبر عن شحوبها.. وكالقمر تتفرد بصوت دموعها على وسادتها كريش شفاف يتساقط من ملاك حزين.

تستفيق على صوت الصباح وتنطلق بشموخ مودعة كل أسى تسرب لليلة واحدة لتمسك وثيقة التخرج بنجاح. تهوي سريعاً على السلالم.. تنحني يميناً، باب الحمام الخشبي لازال منبلجاً، وثمة صوت يلتبس صدى الأمس:

ملاك.. ملاك..

تخرج مسرعة وتلتصق بتنهدات على الحائط البارد.. تعبر أمام المرآة فتاة أخرى تغتسل بالعطر.. تفتقد لمعان طلائها على شفتين مكتنزتين حتى يرتعش الصدى..

سهاد.. سهاد..

تجحظ عيناي وأطل من الباب الخشبي وأنا متشبثة به كقطة مذعورة! حتى تخرج يده الغليظة من باب الحمام وتشد عنق الفتاة تتلاشى كما لم تكن منذ بُرهة عند المرآة تفتقد نفسها. يغلق الباب.. وصوت نفس جائعة تختبئ في قترها ومازالت (تحترق بشهوة)!

مـشـعـل الـعـبـدلـي

الرياض، قاص ومهتم بالشأن الثقافي، عضو جماعة السرد - النادي الأدبي بالرياض، وله إسهامات ومشاركات في المنتديات الأدبية على الإنترنت، وينشر في الصحف السعودية.

أحلام العمة جعدة

قلت لها ذات مساء شفيف أن الفلاسفة يقولون: الأحلام.. ضرورة، تمنعنا من الجنون، قالت جميل، جميل جداً، لكنها لم تحلم! كما هي، مذ عرفتها، ولأني أخاف عليها من الجنون جئت بأحلام العمة جعدة.

- كل هذولا رايحين العرس..!؟

سألت العمة جعدة[1] متعجبة، ببراءة بدوية، وهي تجاورني في مقعد السيارة، ونحن نجتاز المخرج الخامس باتجاه الشرق، مدعوين لحفلة عرس، وقد هالها منظر أرتال السيارات، وهي تتقاطر في ساعة ذروة المساء، بلا توقف، كسيل الوادي الذي

اعتادته. لم تكن صحتها لتسمح لها بمرافقتنا للحفلة، فقررنا أن تبقى ليلة العرس هذه في ضيافة أختي الحامل، وهي المغرمة في حضور زفات الوادي، حيث لا مكان يتقاطر إليه كل أهل الوادي سوى مكانين: حفلات الأعراس أو الحقل.

لم تكن لتألف أي مكان، ولو لليلة واحدة، سوى اثنين، إن جلت الأماكن: بيتها ذو الحجرتين الـ إحداها مطبخ، والأخرى مقيل الصيف ومدفأة الشتاء معاً، أما المكان الآخر، فكان غرفة ناتئة من بين غرف داري. لا أدري ما السبب في اختيارها الإقامة عندي، دوناً من خمسة عشر من أبناء وبنات أخويها الراحلين. الذي أعرفه جيداً أنها تحبني جداً، وهذا عمل يحبه الله، وتهتف له الملائكة، كما سيجعلني كلما جاوزت المخرج الخامس، أتذكر كل تفاصيل الشهرين التي قضتها معنا، منذ مرضها قبل الأخير في العينين الذي جاءت من أجله، وقبل أن يداهمها المرض الغامض الأخير الذي جاءت من أجله. أتذكر حكايات نسجتها لي ولصغاري عن أبناء سكنوا الجنة، وأتذكر بكثير من البهجة، كيف كان البيت مزهواً كمزار، وله نكهته الطيبة التي لا تأت إلا مع المسنين، وتغمره محبة تتدافع إليها وإلينا من كل صوب. لم تكن لتريد مغادرة الحقل والوادي، كي تتطبب بعيداً، لكن ما أقنعها بذلك، أن ثمة حلم يسكن في أعماقها وتثق ألا يخون، سيعود بها للحقل مرات بعد مرات. سيدة حبلى بالأحلام كانت، ذاتها تغزل، وتتوهم أن شعرها يتساقط، جراء غزل دؤوب، درجت عليه بشكل كثيف في سنتيها

الأخيـرتـين، انتظـاراً لشـيء، وكـأنهـا تسـتعـد للقـاء حميم، بعـد أربعـين متخيلـة جراء مولـود أو حلم. كـانت تـراه فعلاً كـزخـات بيضـاء، أو كنـدف قطـن ثلجيـة تتسـاقـط ليزيـد حـرجهـا أمـام المعازيب[2]. تشعر به، وتـغضب وهـي الحليمة دومـاً، إن قالوا لهـا أنـه ليسـت ثمـة شـعر. كل العـائلـة والزوار يـزجـون الوقـت معهـا، ويقـنـعونهـا بـذلـك، إلا أنـا، فكنت أغـزل معهـا الشـعـر القصيـر الأجعد، وكـان يطول ويتساقط، وكنت ألتقطه وهي تشدو بصوت حزين على مسمعي:

- يا نـصيبي.. لا تبطي عليّا.. يا نـصيبـي.. وشعري غزلتـه لك.. يا نصيبي -.

ليس النصيب والبطا[3] والشـعر الذي تـغزله ويتساقـط ما يعنيهـا، بل أبناء تقول إنهم مـاتوا صغـاراً.. صغـاراً جداً. زوجهـا المسـن الـذي يقـاسـمهـا الحيـاة فـي الحـجـرتـين أحيـانـاً، ومشـوار الحقـل، كل صبـاح، ونـصف الوجـع يقول ذلـك أيضـاً، لكـن لا أحد في القرية رأى أياً من هؤلاء الأبناء، وهي تقسم:

- وحيـاة ربـي[4] - أنـهـا تـلـدهـم فـجـأة فـي الحـقـل قـرب النـخـلات ويمـوتون، وتـدفـنـهـم فـي ذات الحـقـل!. الـزوج لـه ابـن كبـير غـارق فـي الكدادة[5]، وله زوجـتان يوصيـهـما بالـعنـايـة بـه ولا تفعلان، ويخدمنه الزوجتان بشكل متناوب، وليتبـقى له نص وجع يقاسمه جعدة، التي كانت إلى قبل أن تأتي مرغمة للمدينة

والعطارين والدخاتر[5]، كانت تصر على أنها لاتزال شابة، تعد الشاي وتنظف الغرفتين وتتوقع أنها تعتني جيداً بالزوج وبشؤون الدار.

سألتني مرة لماذا لا ترى المتلبن[7] عندنا، وقد خصتنا بإرسال حصة وافرة منه قبل مجيئها بأشهر، يوم كانت في الوادي لتجني وترسل فقط. المتلبّن الذي تجنيه من نخلاتها الثلاث الباقيات، تسأل، ولم تكن لتتوقع، أو حتى تصدق، أن المتلبن هو نفسه، مع قليل من ماء، هو المريس[8] الذي نرسله لجارنا البدوي ليقدمه لماشيته، في حظائر على أطراف المدينة. وحتى ذلك المساء، مساء العودة من ليلة العرس، سألتني وهي تتلمس في حلكة الواحدة فجراً، طبلون السيارة، عن القطعة المزركشة بكل الألوان، التي نسجتها وأرسلتها لي منذ سنوات، كي أقي بها السيارة من صيف مدينتنا اللاهب، سألتني ولم أدر كيف أجيب، ولا حتى أين القطعة. عمتي ذاتها التي تشبه شجرة طلح، لم تتصرف دوماً إلا بطيبة، ولم تتكلم يوماً إلا بصدق، لم تدر أن ثمة كتب يبحث فيها الأزواج عن أسماء لمواليدهم، يوم سألتني ذات مساء، عن كتاب وجدته وحسبته شيئاً بالغ الأهمية، لتخبرني.

- وليدي.. هذي وريقات شغلك..!

لأجيبها بنفس الطيبة والصدق التي تعرف. عمتي هذه لم تتعب كثيراً، كما نحن، في البحث عن أسماء لأبنائها الذين

ولـدوا ومـاتـوا، وقـد لا تـسـمـيـهـم أصـلاً، أو لا تـريـد لأحـد أن يعـرفهـم، يوم لـم يروهـم، بما فيهـم الزوج المكتفي أصـلاً بولـدين من أنثاه الأولى التـي رحلت بـاكراً. لا أحد يعرف عددهم أيضاً، سوى أن عجائـز القرية يرددن أنها تكذب، كما يقول عمال جني التمر أن عددهم ستة، بعدد النـخلات التي تملك، ويقول مسنون في الـوادي إنهـم سبـعة، بـعدد الـقبـور التـي في حقلها، بمـا فيـها الـقبـر الـقصـي المفتوح، وبـرغـم كل ذلـك، فـلا يوجد دليل واحد تثـبت بـه حقيقـة أنها تـنجـب، أو لـم تهتم أبـداً بأمـر الإثبـات، ولا حتى إخراس العجائز، وأن يكف العمال والمسنون عن تقصي العـدد، فقط كـانت تسمي القبور قصوراً، وتـوصي أن تدفـن في قصـر قصـي، يطـل علـى بقيـة القـصـور، وكـانـت تقـول إنهـا إذا ماتت، فليتـركوا فقط لسـاقي المـاء أمر حملهـا للقصـر القصـي، وكانـت تجزم أنـها ستموت هـنـاك فـي الوادي وتدفـن في الحـقل، وكانت تؤمن أن الأيـام لازالت حبلى، بأن تعود ببـصـر حاد، وشعر لا يتساقط، وأبناء يزرعون الحقل، ويجنون المتلبن، ولـم تدرِ أنها حبلـى بسـرطان غـامض، جاء وقت جنـي الأحلام والـتمـر، كانت مليئـة بـالأحـلام التـي لا تتحـقـق، الأحـلام الـتـي كنـت أتـوقـعهـا أوهامـاً، وعليـها صدّقت ما يقلنه عـجائز الـوادي، حتى شـاهـدت بعينـيّ سـتة رجـال حمـلوا معنـا النعـش وغـابوا مـع غبـار الدفن لـقبـرهـا الـقـصـي جـداً، الـذي يحـوي الأحـلام، وبـبـعـد مـئـات الكيلومترات عن القبر القصي السابع.

15 نوفمبر 2005م

الهوامش

(1) جعدة: إمرأة حبلى بالأحلام.
(2) المعازيب: المضيفين وأهل الدار.
(3) البطا: البُعد.
(4) وحياة ربي: لزمة جعدة عندما تقسم.
(5) االكدادة: نقل المسافرين.
(6) الدخاتر: الأطباء حسب قول أهل الوادي.
(7) المتلبن: نوع من تمور الوادي، يابس له طعم مر.
(8) االمريس: تمر يابس مع ماء يوضع للماشية.



حياة قائد

(اليمن 1978)، قاصة، نشرت العديد من القصص في الصحف والمجلات، ولها إسهامات في المسرح والفن التشكيلي.

قصص قصيرة جداً

بالمقابل

قالت العصفورة: سأعطيك قلبي مقابل بيتك! قالت المهرة: سأعطيك قلبي مقابل طعامك! قالت السمكة سأعطيك قلبي مقابل جسدك! قالت الزهرة: سأعطيك مائي وهوائي وضوئي وعطري.. وقلبي أيضاً .. مقابل قلبك......

الحمار

عندما كنت صغيراً كنت حماراً في كل شيء، وعندما بدأت أفهم كان أبي دائماً يقول لي: «يا حمار!»، وكانت أمي تلاحظ

حماريتي فتضربني وتصرخ: «حمار؟!»، ثم استمريت حماراً حتى دخلت المدرسة فلاحظت أن المعلم يستاء مني كثيراً ويردد: «طول عمرك حمار!»، ومع مرور الأيام شعرت بنتوء غريب يبرز في مؤخرتي، ونبت لي ذيل طويل.

الأشياء الثقيلة!!

أمرنا القبطان بأن نرمي الأشياء الثقيلة التي لم نعد بحاجة إليها حتى لا تغرق السفينة، فرمى ابني قطه المدلل، ورمت زوجتي طفلنا، ورميت أنا زوجتي.



محمد اليحياني

عمان، 1964، صدر له: خرزة المشي 1995، يوم نفضت خزينة الغبار عن منامها 1998.

سليمان والطيور السوداء

في الليالي السبع التي سبقت حادثة الاختفاء، كان يرى نفس الحلم يتكرر بكامل تفاصيله كل ليلة: حبلاً من طيور سوداء ينحل وينعقد على صورة خاتم بين عينيه في طحلب السماء. وكان يراها في وضوح صاعق على ارتفاعها الشاهق تنظر إليه وتغمض عيناً وتشد حوصلاتها وتسلح عليه. كانت تشبه «المفشيش» ولكنها لم تكن مفشيشاً ولا غرباناً وكانت سوداء، وكانت كل ليلة، تنعقد بين عينيه على صورة خاتم وتنحل وتطير عالياً وتنمحي في طحلب السماء.

وكان في كل ليلة، ينهض من حلمه منقبضاً وكان يشعر كما لو أن غباراً حامضاً يعقص أمعائه، وكانت رائحة سلح الطير

تملأ رأسه ومنخريه وتملأ الغرفة. وفي كل مرة كان يحمد الله أن حبل الطيور السوداء الذي كان للتو ينعقد على هيئة خاتم بين عينيّ ثم ينظر إليّ ويشد حويصلاته ويسلح صمغه الأصفر لم يكن غير حلم. لكنه في كل مرة أيضاً وفي نفس اللحظة يندفع الغبار الحامض الذي على هيئة سائل صمغي أصفر من أمعائه عبر فمه ومنخريه ملطخاً صدره وبطنه وقدميه.

كنت في كل مرة أجلس فوق سريري، ملطخاً بالصمغ الأصفر الذي سلحته عليّ الطيور السوداء التي خلفتها ورائي في الحلم والذي كل مرة، يصعد مثل غبار حامض من أمعائي عبر فمي ومنخري، وكنت أتحسس اللزوجة في انخطاف بارد وأنا أبحلق في الفارغ اللبني لظلام الغرفة المختلط بضوء أنوار شارع «الخوير» الذي يتسلل عبر ستارة الغرفة، وكأن على رأسي الطير. ولكنني كنت أسقط مختلطاً بانخطافتي وبالظلام اللبني لفراغ الغرفة وبالصمغ الأصفر لسلح الطير وكنت أنام حين حبل الطيور السوداء يكون قد حلق عالياً وانمحى مثل ظل في طحلب السماء. وفي الليلة الثامنة التي سبقت الحادثة، كان شيئاً ما قد تبدل إذ كان «سليمان» يرتج في منامه كأن صاعقاً ينفض عظامه ويضعضعها. نهض مصعوقاً فقد كان الحلم، هذه الليلة، واضحاً إلى الحد الذي يستطيع معه تذكر رائحة عرق كل واحد منهم. كانوا ثمانية في دشاديش سوداء وكانوا حليقي الرؤوس وكانت أنوفهم طويلة ومعقوفة مثل منقار بازي، وكانت لأصابع أيديهم وأرجلهم أظلاف طويلة تشبه أظلاف التيوس

وكانوا يقفون في صفين متقابلين وكانوا يحملون رشاشات آلية صغيرة وكنت بينهم. جلس فوق سريره مخطوفاً ومختلطاً بعرقه البارد وبأنفاسه المتلاحقة وبضربات قلبه المتسارعة وكان ظلام الغرفة اللبني يبدو أكثر اتساعاً. كان الحلم هذه المرة مروعاً، لم أر في حياتي، حتى في ليالي المعتقل، حلماً بهذه الفظاعة والوضوح، وتمنيت وأنا أتناثر بينهم لو أن حبل الطيور السوداء قد انعقد حول عنقي وخنقني، لكن طيوري لم تنعقد بين عينيّ مثل خاتم ولم تنحل ولم تناور ولم تنظر إليّ ولم تشد حويصلاتها ولم تسلح صمغها الأصفر عليّ. كانت، منذ حلم الليلة السابقة، قد حلقت عالياً في طحلب السماء وتلاشت.

كانت السنوات الثلاثة الماضية التي تلت خروجه من المعتقل هي الأكثر حلكة ومرارة في حياة «سليمان»، فقد عشتها مطارداً ومراقباً ومخترقاً في كل شيء. كنت أراهم حولي في كل مكان، حبلاً من طيور سوداء تنعقد حول عنقي وتنحل وتسلح عليّ صمغها الأصفر. كان يعرف أنهم يملأون عليه «الشقة» ويضيقونها وأنهم كانوا يندسون حتى في خزانة الملابس بين الدشاديش، لأنهم قالوا أنهم يعرفون حتى عدد الدشاديش التي في خزانتي. وكنت أعرف أن لا أحد يعرف عدد الدشاديش التي لدى سوى «فاطمة». كان يهجس كنت أشعر أنهم يندسون بين رموش عيني «فاطمة». وكانت «فاطمة» هي كل من تبقى لي بعد أن انحل كل من كان حولي وتفرقوا.

تصالب على قدميه وقام ومشى في الظلام اللبني لفضاء الغرفة. دخل المطبخ، سحب ضلفة نافذة المطبخ فهبت نسمات باردة، كانت المدينة نائمة وكانت أضواء شارع «الخوير» تكشف كل شيء تحتها وورائها، كان الإسفلت نظيفاً ولامعاً، وكانت القلاع الإسمنتية لمباني الوزارات جاثمة مثل سحاب ضخمة في صمت في هدأة الفجر. زرق «سليمان» عينيه لاحساً ببؤبؤيهما الصف الأمامي للسحالي الغارقة في النوم. سحب نفساً عميقاً وشعر بالراحة والهدوء ففكر في الخروج لعل هواء الصباح ينفض عنه ثقل الحلم وفظاعته. لكنه عدل عن الفكرة، من يدري لعلهم هناك ينتظرونني عند مدخل البناية. عاد إلى السرير وحاول ينام غير أن النوم بدا عصياً أكثر من أي وقت مضى. كنت أشعر أن أكياساً من الرمل تتمدد تحت جفنيّ. كنت أخاف أن آنام فربما مازالوا هناك ينتظرونني حيث تركتهم في الحلم واقفين صفين متقابلين في دشاديشهم السود وحيث كانوا يطلقون علي في تلذذ شديد من رشاشتهم الآلية. كنت بينهم، ينخلني الرصاص من الجانبين ويعصف بي. كان جسد «سليمان» منخولاً ومطوحاً، وكانوا يرتجون فوق رشاشاتهم كأنهم يقصفون جبلاً. كان جسدي قد تبعثر.

عاود «سليمان» محاولاته طلب النوم فيما كان النهار يزحف على إفريز النوافذ. تعوذ وحوقل وقرأ الفاتحة ثلاثاً ولعن الشيطان الرجيم والذين كانوا يقصفونه في الحلم، فهدأت روحه قليلاً وخف انقباضه وهجع.

وفي صباح يوم الحـادثة لم تجد «فاطمة» الكتاب الذي كان «سليـمان» كعادتـه يضع بين صفـحاته مفتـاح الشقة ويـدسه تحت فتـحة البـاب. وبعـد سـاعتـين كان البـاب قد خلـع ولكـن «سليـمان» كان قد انعقد مثل خاتم وانحل في طحلب السماء واختفى.



بثينة إدريس

المدينة المنورة، أديبة وكاتبة سعودية bothyna110@hotmail.com، *ص.ب* 20571.

تجمع هداياه ويعاد إلى بلده

تعالت النداءات في صالة المطار تهيب بالمسافرين سرعة مغادرة الصالة باتجاه الطائرة:

– المغادرين على رحلة رقم 414 الاتجاه للبوابة رقم 4.

ازدحمت البوابة ببعض المسافرين، فيما انشغل الآخرون بمراسم وداع زوجاتهم وأبنائهم، وبازدياد الضجيج عند البوابة، تزداد نداءات التوجه للطائرة.

انحنى «فريد» يودع أصغر أبنائه «معتز» ذي السنوات الأربع، احتضنه وهو يذرف دموعاً لا تحصى، ظلت مشاعره

تتـدفق فـي حضـن ابنـه الـذي راح يـردد بصـوت مـزجـه الأسـى وخنقته الدموع:

بابا.. لماذا تسافر.. أنا أحبك وأريدك أن تبقى معي.

تهاوت قليلاً أمنيات «فريد» أمام كلمات صغيرة حتى أوشك الرضوخ لها، عاد والتقطها من جديد، حين فاق على نداء المغادرة يدوي بأرجاء الصالة، انسحب من وداعه لأبنائه، ودموع الوداع تغطي عينيه، فلم يكن في أسرته الصغيرة المكونة من أبنائه الثلاثة وزوجته من يؤيد مشروع سفره لخارج بلاده، حتى «فادية» زوجته طالما رددت عليه:

لسنا بحاجة للمزيد من المال، فلدينا ما يسد حاجتنا، فقط أكفنا أخطبوط الشوق وليال الفراق المدثرة في ثياب الغربة.

و«رمزي» ابنه الأوسط قال له: من سيسأل عني بالمدرسة؟ ومن يمازحني فأطرحه أرضاً؟ ومن يحلل مشاكلي؟؟

وقالت ابنته الكبرى «وداد»: مازالت حاجتي مستمرة.. سأحتاج من يأخذني للطبيب عند مرضي؟؟ ومن يحميني من وحوش الظلام؟؟

تناثرت مرة أخرى حيرة «فريد» أمام أمنيات أسرته وتساؤلاتهم المتسللة إليه في لحظات الوداع، ففريد رجلاً ميسور الحال،، استطاع قبل تقاعده من عمله كمستشار لإحدى

الإدارات الحكومية ببلده أن يجمع ثروة صغيرة، وتلك الثروة تسد رمقه وأبنائه، لكنه منذ رأى بعض أقربائه ومعارفه يغادرون ليعودوا محملين بالهدايا وأشياء عديدة، وفكرة السفر تراوده، حتى شجعه صديقه «سامي» عليها فاستسلم لها تماماً.

عاد الصغير «معتز» مرة أخرى يهتف:

بابا.. لا تسافر.. فأنا أحبك بحجم ألعابي..

لم يبق من الوقت ما يمكن «لفريد» أن يقضيه مع تلك الأسرة المحبة، فالنداءات في الصالة يعلو صداها على أصوات أبنائه، ورغبته بالسفر أكبر من مشاعرهم.

وأخيراً تصدى «فريد» لتلك المشاعر، رافعاً راية النصر أمامها، اجتذب نفسه من بين أبنائه وحمل حقيبته مهرولاً ليلحق بالطائرة، قبل تراجعه عن قرار السفر. لاحقته صرخات «معتز».

.. بابا.. بابا.. بابا..

ركض «معتز» وركض إخوته خلفه ليمسكوا به وهو يحاول اللحاق بأبيه، وقد ألزمت صرخاته الصالة الهدوء.

اتخذ فريد مقعده في الطائرة قرب النافذة، ليرى منظر صغيره وإخوته يمنعونه من اللحاق به، انحدرت من عينيه بقايا مشاعر لم تسكب بأرض المطار، لم يقاومها هذه المرة، بل تركها تتفوق على كبريائه وتمرده وعلى رغبات أسرته، فهي الآن أقوى

من تحجّره أمام «معتز»، انهار بنيان المشاعر حين أجهش بالبكاء. غادرت المطار بأبنائها، يرافقهم حزنهم ولوعة الفراق، وفي أعماقهم تجلجل كلمات «فريد»:

سنوات وأعود... سنوات وأعود

عل تلك الكلمات تكون جسراً للصبر تعتليه فادية وصغارها، حتى يعود بعد سنواته الموعودة.

التف الصغار حول أمهم بأشباح دمع جف من مآقيهم، وبقي منه القليل، أسندت «فادية» رأسها على الجدار، وهي تلف حولها صغيرها «معتز» الذي قال:

ماما.. أنا حزين لسفر بابا.. هل سيعود قريباً..؟؟

قالت لتلجم حزنه: سيعود قريباً.. إن شاء الله.

أسكتت «فادية» أحاديث صغارها، وطلبت منهم النوم مبكراً لأن غداً يوم دراسي، كانت تلك ليلة الغربة بالنسبة لأسرة «فريد»، لأنها الليلة الأولي التي ينامها منذ سنوات مضت خارج منزله، فقد أغدقت عليهم الأيام الماضية بالحب والحنان ورغد العيش حتى تلبسه شيطان السفر خلف أشياء تُبعثر وهدايا تسكن أسواق البلدان.

وصلت الطائرة بـ «فريد» لذلك البلد المدون اسمه في في أوراق سفره وأمنياته المسافرة معه، ووصل إلى سكنه وقد داهمته نوبة مرض ألزمته السرير منذ يومه الأول بذلك البلد

الـذي لم يـرتـو بعـد مـن أنهـاره، ولا يـربطـه بـه سـوى رابـط الديـن والعروبة.

أعـاقت تلك الـنوبـة المرضيـة «فريـد» عن ممـارسة حياتـه الجديدة، فلكي يطمئن زوجته على وصوله، جعل زميلاً له يكتب الرسائل لزوجته وأبنائه نيابة عنه وحتى تماثله للشفاء.

سـارت الحيـاة بـ «فـريـد» بـرتم حـزيـن لـم تتخـللـه بـوادر سـعادة، فـكيـف بـهـا تـأتي وأسـرتـه بعيـدة عنـه؟؟ تـاغـمت كلمـات الشوق والحنين مع قصص العمل ومتاعب الغربة حتى استأثرت على رسائله لزوجته وأبنائه.

تبـاً لـذلـك السفـر الـذي يطغـى علـى حـب الأبنـاء، ويدفـع الإنسـان ليغادر أسـرته ركضـاً خلف أموال، يـجمعها بغـربـة الـروح والوطن والأهل.

تـدور عـجلـة السـنوات بـ «فـريد»، وتلك الطيـبة «فـاديـة» غدت هـي الأم والأب لأبنـائها تـعانقـهم بـأمومتها وتحضـنهـم بين طيات الأيام، وتعيش القدر الذي جعلها الأم والأب في آن واحد.

تتوقـف زيارات «فـريـد» لأسرتـه بأيـام يقـتطفـها مـن دورة الأيـام، لـيـواصـل مسـيـرتـه الأسـيـرة عـبـر الـرسـائـل، تـواكـب زمـن الرحيل مع زمن نمـو الأبناء في مراهقتهم وفي خطوات الصغير نحو عتبات الدراسة لسنة أولى.

لم تتقطع رسـائل «فريد» لزوجته وكذلك رسـائلها والأبناء

تسافر بأشواقهم للقاء يستمر، وتعود ببعض الشوق، وكثيراً من أمنيات المستقبل الذي ستشرق شمسه عندما يعود.

لا تساوي شيئاً الأشواق والأحلام أمام بقاءه الدائم بين أطفاله العطشى لحبه وحنانه، لأبوته التي انزوت منذ سنوات مضت في بلاد الغربة..

- سنوات وأعود..

حتى أعلنت السنوات الموعودة رحيلها ليعود «فريد» إلى أسرته حسبما قال، أيام قلائل ويعود إليهم محققاً للأمنيات، محملاً بالهدايا وأشياء أخرى، وأموال تضاف لثروته الصغيرة، فيبني بقايا أحلامه في بلاده الحبيبة.

ازدهرت فرحاً نفس «فادية» وأبنائها، واتشحت قلوبهم بلباس الانتظار، المنطوية صفحاته على كؤوس فرح تروي للغائب الحبيب نظير غربة وتعب، حتى غزلت ضفائر أيامها الباقية لتلقاه بأرض ذلك المطار الذي كان شاهداً على قرار رحيله، فقد استلمت برقية تقول:

أصل مساء الخميس القادم على رحلة (420).. انتظروني.

لم ينتبه «فريد» لتلك العربة القادمة من الاتجاه الآخر، التي ارتطمت بعامود الكهرباء، حيث كان يعبر محملاً ببعض

الـهـدايـا، ومـا كـان لـيـفـوق مـن صـدمـتـه، حتـى سـقـط عـلـيـه ذلـك العامود الذي غيبه عن الدنيا.

تمت مراسـم استـلام جثمـانه مـن قبـل الجهات المسؤولـة في بلد الـغربة وتـرحيـله علـى ذات الرحلة (420) ترافقه برقـية تقول:

تُجمع هداياه ويعاد إلى بلده.

في قاعة المطار داعبت الأفراح «فـادية» وأبنائها الذين لم تسعهم فـرحة عـودة الـغائب، مع هـبـوط الطـائرة بـأرض المطـار، هـبطـت التـمـاعـة الـفرح فـي أعـين أبنـاء فـريد، تبـحـث بين ركـاب الطائرة عن أبيهم، وتعالى النداء في صالة الانتظار:

حرم السيد/ فريد أحمد حسين، عليها مراجعة الإدارة.

ركضـت «فادية» للإدارة، وفـرائص قلبها تـرتعد خوفاً من ذلـك الـنـداء، فـقـد زاد مـن خـوفـهـا غـيـاب «فـريـد» عـن صـفـوف المغادرين.

نـاولـهـا المـوظـف الـبـرقـيـة، وهـو يـشـيـر إلـى صـنـدوق أخذ مكانه في جانب من المطار، قائلاً:

هذه البرقية لك، وصلت مع ذلك الصندوق.

لم تحمل البرقية «لفادية» سوى بضع كلمات تقول:

«تجمع هداياه ويعاد إلى بلده».

فاطمة بنت السراة

كاتبة وقاصة وروائية من السعودية، صدرت لها أعمال كثيرة منها: بعد المطر دائماً هناك رائحة، رواية - 2003، لا.. يدق - قصص - 1995 وغيرهما، ولها مشاركات عديدة في الصحافة المحلية.

لا يجب أن تأتي من الباب

أذكر وأنا في الثالثة عشرة من عمري، مرحلة انفجار الهرمونات، والتحول الجسدي.. مرحلة الحساسية المفرطة.. أن تغيّب معلم مادة الرياضيات في صفي، فبعثني مراقب الدور للمدير، ليعيّن من قبله معلم احتياط لصفنا - رغم أن هذا التعيين كما عرفت لاحقاً من صميم عمل المراقب، لم أجد المدير في مكتبه، كان حاضراً لتقييم إحدى حصص صفوف الكفاءة.. طرقت الباب ودخلت مستأذناً المعلم المتوتر الذي أشار برأسه محذِّراً ناحية المدير، لم أفهم إشارته.. اتجهت برهبة إلى المدير في آخر الصف، كان أمامه سجل ملاحظات كبير.. انحنيت بجذعي الناحل وكتفي المتوترة وأنا أنقل إليه طلب

المراقب، متأملاً بحذر الوجه الأبيض القاسي السمات، والملامح التركية المدينية الواضحة في الشعر ولون البشرة.. هال المدير الطلب، فأشار بحركة آمرة من يده بأن أخرج لأن طلبي ليس مكانه هنا، فخرجت متلمساً الباب، وثمانية أزواج هازئة من الأعين المراهقة التقطتها حساسيتي المفرطة آنذاك، لأربعة تلاميذ كرهتهم بشدة ذلك اليوم.. خرجت بعدها وكل خلية في جسدي ترتعش خجلاً وغضباً وسُخطاً، ولمّا قابلني مراقب الدور كدت ألكمه في صدره مرتين وثلاث، أو أركله في قدمه، أو أفعل أي شيء يخرجني من ضيقي، لكنني قلت له فقط، وبالطبع مُخفياً كل شعور لحقني بالإهانة:

- المدير غير موجود..

وبعد وقت الانصراف كنت لاأزال على تلك الحال الصعبة من الغبن والخجل، وإحساس بالظلم فظيع، فأخبرت صديقي الوحيد بما كان من المدير الذي تقريباً طردني من المكان دون ذنب، مُخفياً عنه بالطبع نظرات الاستهزاء في أعين التلاميذ الأربعة، فقال ببساطة أولاد الشارع:

(الخطأ خطأك، ما كان يجب أن تذهب برجلك إلى هناك.. لا تقل لي مراقب الدور أجبرني على الذهاب.. لفة أو لفتين في الممرات تعود بعدها لتقول له: ليس هنا، ولا هناك!).

■■■

ولمّا بلغت الخامسة عشرة كان قد تكوّن فريق كرة في حيّنا، في الملعب المقابل تماماً لبيتنا.. أرض فضاء شاسعة المسافة كانت لأبي لم تُعمر بعد.

كان اللعب يبدأ معهم بعد الرابعة والنصف عصراً، وينتهي قبل آذان المغرب بقليل، أو بالأصح ننهيه نحن قبل الآذان بسبب وجود فتيان معنا كانوا يحرصون على أداء الصلاة حاضرة في المسجد القريب.. في يوم من الأيام كنت قد انتهيت من ارتداء ملابس فريقي المميزة بلونيها الأبيض والأخضر.. اليوم بالذات ستجرى بيننا وبين فريق جديد وقوي مباراة ساخنة، منذ أسبوع ونحن نتمرن لتلك المباراة التي سترفع من شأننا في الحي إذا ما نجحنا.... وكان عند أبي ضيف ثقيل، اصطحبه بعد الصلاة إلى البيت.. أدخلت لهم الشاي عجلاً وسارعت بالذهاب، فأمرني أبي بأن أصب الشاي في الفناجين له ولضيفه.. ففعلت، ولمّا بدآ في ارتشافه انسحبت.. أطلقت ساقاي للريح حتى باب الشارع الذي توقفت عنده بتفكير خِلت أنه تفكير العاقل (ماذا لو ناداني أبي... ماذا لو طلبني، ماذا لو.... فلأستأذنه).. هكذا قررت براحة، فتحت باب الشارع، قاذفاً بالكرة لأصدقائي، طالباً منهم الانتظار، وعدت أدراجي إلى أبي وضيفه.. استأذنته وخرجت، إلا أن صوته المُنادي عليَّ أعادني إليه..

- لا تذهب.

❖ لماذا؟

سألته بتخاذل وفجيعة من الأمر والطلب، فهمهم ضيفه بكلمات عن الدراسة والفلاح والجد والاجتهاد، فوافقه أبي بهزة دَهشة من رأسه، كيف لم يفطن لهذا الأمر!

- لكنني كتبت فروضي رغم أن غداً هو الخميس.. أنهيت كل شيء حتى أمي... تنحنح أبي بوضوح عند ورود سيرة أنثاه التي هي أمي، فسكتّ.. كنت كاذباً في شأن كتابة الفروض فعاد ضيف أبي الذي كان عقيماً، يُحدِّث أبي بمفردات عن النشء والتربية وصعوبة سن المراهقة بالذات، سن الطيش والـ...، نسأل الله السلامة والعافية منه...

عندها قال أبي بحزم ناظراً إليّ:

- لا تذهب، قد أحتاجك هنا.

وبالطبع لم أذهب، ولم يرني أحد من أفراد الفريق طوال أسبوع كامل.

■■■

وفي منتصف مرحلة الجامعة لمع اسمي كأديب صغير، كان قد نُشر لي كتاب أدبي لاقى بعض النجاح، فتوجته بثان، لكن دار النشر طلبت تعريفاً من الجامعة بأنني أحد طلابها حتى تطبعه، فذهبت إلى مسؤول القسم الذي أطرى على مؤلفي الأول، وشجعني على الثاني، ابتسمت في خجل من مديحه، ولمّا

طلبت منه ورقة بالتعريف والختم، احمرّ وجهه، وارتبك معتذراً بأنها ليست مسؤوليته!

دُهشت!

- دكتور. أنا طالب هنا عندك!

❖ نعم، نعم. ولكنها كأول مرة ربما تكون مسؤولية أو...

تركته إلى مسؤول آخر كبير في الجامعة وأنا في دهشة من تردده، كنت قد درست عنده أحد المواد الحرة التي أحرزت فيها تقدماً ملحوظاً عنده، فصنع مثل صنيع الأول، مدح وإطراء وتشجيع وتعريف لزج بي لمن حوله عن الأديب الصغير، ثم رفض مبهم خوفاً من المسؤولية و... و

مرت أيام عليّ ودار النشر التي اختارت مؤلفي من بين عشرات تلح في طلبها، وأنا في حيرة من تردد مسؤولي الجامعة، وفي أحد الأيام التي لا أنساها مررت بقسم الدراسات العليا الذي به ثلاثة موظفين، أحدهم شاب صغير.. كان طالباً سابقاً معي في مرحلة أعلى، شاركته إحدى المواد، أهديته مؤلفي الذي أكد لي بأنه قرأه أكثر من مرة وأنه... كنت أخبره عن الجديد، وعن طلب دار النشر، ورفض المسؤولين، لكني سكت.

(ماذا سيقدم لي هذا الصغير؟).

بهذا فكرت بعد الصدمات المتتالية من الأساتذة الكبار.. الجميل أنه هو الذي بدأ بها، مربتاً على كتفي كالكبار:

- أسرع وأتحفنا بالجديد.

❖ موجود.

فلتت مني سريعة بعد انحباس أيام ثمانية، ودوخة من المسؤولين الكبار.

- بالتوفيق، لا تنسانا من الإهداء.

❖ تنقصني ورقة تعريف.

- تعريف!؟

❖ تعريف، تصديق، ورقة والسلام بها اسمي والختم، تؤكد بأنني من طلبة الجامعة.

- فقط!؟

سألني ساخراً،

- لكن الأساتذة، وأشرت برأسي إلى مكتبين، لم...

قاطعني بابتسام:

- لا عليك.. إليك الورق المطبوع، اكتب اسمك وتخصصك..

كتبت ما أملاه عليّ، على ورق الجامعة المطبوع..

ناولني الختم الخشبي الصغير:

- اختم بنفسك هنا.

تأملت كتابة الختم:

- لكنها الدراسات العليا، وأنا طالب في...

ازدادت ابتسامته:

- ألست من هذه الجامعة؟ إذاً لا تكن (ب ط ي ء اً) مثلهم.

■■■

وبعد النجاح من الجامعة صُدمنا بعدم وجود الوظائف لأغلبنا، وصُدمنا أكثر بهزال رواتب القطاع الخاص، فقررت التقدم لنيل شهادة الماجستير من الجامعة نفسها، ولأنني لم أتعلم من الدرس القديم، ولأنني - بوضوح - أحب دائماً الدخول من الباب، فقد طارت دراسة الماجستير مني ذلك العام، أو كادت أن تطير بحجة أن باب التسجيل في تخصصي قد أغلِق، وأن الأوراق رُفعت للعميد.

وبالرغم من أن التسجيل قد أغلق، والأوراق قد رُفعت، إلا أن أحد الزملاء من التخصص نفسه قد انضم إلى الاثنين المتقدمين قبلي لنيل الماجستير!!!

بعد هذا اليأس من التسجيل بثلاثة أيام فقط كنت حاضراً على عشاء إجباري مع أبي عند أحد الأعيان من المعارف.. وأثناء الكلام تداول الكبار إخبارنا نحن الشباب من حيث كثرة

عدد الخريجين كما الرز، كما وصفنا أحد المتحذلقين الذي يتقاضى راتباً فلكياً من الدولة، وعدم وجود وظائف في تخصصاتهم و... و... و....

ولمّا أتى ذِكري باعتباري أحدهم قلت بأدب وبغير حماس: للأسف. لا أمل لي في هذا العام.

وأمام الاستفسارات الباسمة أخبرهم أبي ضاحكاً عن باب التسجيل (الدوّار) الذي يُغلق ويُفتح متى شاء.. وبعد انتهاء العشاء وشرب الشاي المعطّر والتطيّب ببخور العود ودهن الطيب، والتأهب للرحيل، فوجئت بمضيفنا يقترب مني دون الكبار الآخرين الذين تسابقوا لمصافحته، هامساً لي بحنو وبأمر حزم مباشر:

- اذهب بأوراقك غداً بعد العاشرة صباحاً إلى القسم بالجامعة، واستعد لمباشرة التحصيل الجيد هذا العام للماجستير.

رفع يده مكرراً:

- لا تنس، بعد العاشرة صباحاً.

كان يعبث بمسبحته ببساطة وهو يقولها، وأمام نظرتي المستفهمة إلى حد عدم التصديق، أشار لي بأن أقترب منه أكثر، ولمّا فعلت عَرَك أذني بود قائلاً:

- عيبكم أنكم دائماً تطرقون الباب، والكبار يا بُني لا يبشوّن لِمن يطرق الباب، لا تسل لماذا لا يبشون لِمن يطرق الباب، لكن، هذا هو دَيّدن الكبار، اذهب ولا تخف.. وفقك الله.



أحمد المؤذّن

القاص.. من مواليد المحرق 1973م، عضو أسرة أدباء وكتاب البحرين، صدر له «أنثى لا تحب المطر - قصص المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 2003م».

عسل الصورة العارية

انتصف الليل ساهراً ينافس الخمسة الجالسين قرب شارع بلا رصيف.. بدا مهجوراً وقد استنزف ثرثراتهم التافهة. انسحب واحد وتبعه آخر فتثاءب الثالث ومضى لباب سيارته واختفى في شوارع مظلمة.

اثنان، اثنان يلفهما صمت مؤقت هنا بعد تفرق الصحبة، استخرج ذو الذقن الحليق والملامح المغرورة شيئاً ما..

- هذه صورتها - خذ.. انظر.

تأكل اللهفة الآخر في لحظات تتقد عيناه جائعة ويتقلب على جمر رغبته..

- قلت لك أنا مستعد.

- لا تسـوي الـصـفـقـات هـكـذا، عشـرة دنـانـيـر الآن والـعـشـرون الباقية بعد انتهاء السهرة!!

- موافق، الصورة أولاً الصورة.

- تعـرف؟ جميلـة ولا أجمـل منهـا في البلـد وهنـاك مزايـا أخرى ستكتشفها بنفسك عندما.. (غمز بعينه اليمنى).

قبض المال واستحالت ابتسامته أكثر خبثاً، مليء بالشـر والغطـرسـة كـأنها المرة الأولى التي يقبـض فيها عشـرة دنانـير، لا عجب فسيارته متهالكة ورثة مثله، رمادية اللـون تشبـه صاحبها في غموضه.

حول عينيـه عنـه، يتملكـه الملل وسـأم الانتظار، أشـعل سيجارة ونفث دخانها بعصبية.

- الصورة.

- ليلة أمس غمرنا سياح عرب بكرمهم وحصلت هـي على خاتم الماس من أحدهم، أفرغت من الأغبياء جيوبهم، مساكين.

- أنت تهول الأمر، أعرف لن تعطيني الصورة قبل رفع السعر!

- زبائني هم اهتمامي الأول ولكن..

- لا أبالي حتى لو دفعت راتبي كله، لا تماطل ولا توجع رأسي.

- امنح نفسك قليلاً من الهدوء، لا تنفعل هكذا سأتصل بها فأنا مجرد وسيط.

يفكر، تحترق سيجارته ويشعل أخرى يتفقد محفظته المليئة بالأوراق والفواتير، والمبلغ لا يكفي. يفكر في حل سريع فهو يريد.. يريد رؤية صورتها ومشتاق برغبة شبقة لاحتواء جسدها.

كان متقززاً وأخبر صديقه ذات مرة عن فتيات الأرصفة الأجنبيات ووصفهن بالعطر المغشوش. من أجل عصر أجسادهن المستهلكة وتقبيل شفاههن تفوح عفونة الخمر منها وبدون جمر الطراوة الصارخة لن يدفع لقاء مزيف تخفيه مساحيق وألوان الزينة، تجمل صدأهن.

كان يطلب إمرأة عشرينية تطفح جمالاً، لم تغرق بعد في بيع الجسد.

إمرأة لم تلوثها نجاسات الاحتراف، إمرأة لها نكهة خاصة (كابتشينو إيطالية)، تشبه ابتسامتها فتيات الإعلانات السمراوات الطازجات.

تضيء أزرار هاتفه الجوال الظلام المتكاثف حوله وهو يتوارى ببنطلون الجينز، يكبح نصف ابتسامة كادت ترتسم على وجهه وقال:

– تـصـور، تـسـتـخـف بـالمبـلـغ المـعـروض، لكـنـهـا وافـقـت عـلـى استضافتك في شقتها الليلة بعد تزكيتي لك.

– ...

– لا تفكر فـي المبـلغ، خذ تـذوق الجمـال الحقيـقي واسـألنـي عن عسلها.

خطف الـصورة ورمى سيجـارته وتفرق الـدخان متقطعاً من منـخريه، تـكاد عيـناه تسـقطان، حشـرجة تمـلأ حـنجرتـه بالثقوب ومسامـير تتغـرس في أحشائه بـلا رحمة وأحذيـة تسحق كـرامته ويلطخ وجهه عري الصورة التي.. التي يعرفها جيداً !!



فـــــــؤاد نـصـر الـديـن حـــســـيـن

عضو اتحاد كتاب مصر. له العديد من الأعمال القصصية.

ساعة جيب جدي

- 1 -

بدأ الشيب يغزو الرأس المثقل بالهموم، ومازلت أفكر في ساعة جيب جدي صغيرة الحجم التي توارثت عبر الأجيال حتى جاءته في الميراث، كان دائماً يمسك بها بين أصابعه، يحبها جدي ويعشقها، يطيل النظر إليها، والاستماع إلى دقاتها التي تنطلق في أوقات محددة، دقات هادئة متناغمة. يحتفظ جدي بها في جيب جلبابه، يحافظ عليها بشكل ملفت مما جعلنا نشك بأن لا شيء له في هذه الحياة سوى المحافظة على هذه الساعة التي يقول عنها إنها إحدى بنات ساعة هارون الرشيد التي أهداها إلى شارلمان الملك.

وازداد تمسكه واحتفاظه بها لدرجة رفضه التفريط فيها أثناء سنوات القحط والحرمان التي مرت عليه فلم يفكر يوماً في بيعها أو الاستغناء عنها والعيش بثمنها، وحينما عرض عليه بعض تجار التحف مبلغاً خيالياً لشرائها منه رفض رفضاً شديداً كطفل صغير يريدون سلب لعبته منه، واحتضنها في صدره كعاشق يحتضن حبيبته الجميلة. وقبيل وفاته ألقى وصيته الأخيرة على أبي بالاعتناء والمحافظة على ساعة الجيب. ساعة الأجيال المتوارثة، نفس الشيء الذي فعله جدي فعله أبي معي؛ فورثت الساعة بعدهما.

حينما جاءتني قبضت عليها يدي، وضعتها أمام عيني أتطلع إليها. أراقب تحركات ثوانيها وسير عقاربها. أستمع بشغف لدقاتها المتناغمة كالموسيقى الناعمة بين الساعة والثانية. لقد شغلتني ساعة جيب جدي كثيراً. شدتني إليها. جذبتني لدرجة أنه لا يمر يوم إلا وأصاحبها فيه متطلعاً ومستمعاً ومحافظاً.. آه لهذه الساعة سحر عجيب ما إن تورثها حتى تعشقها، فلا تستطيع الفرار من الوقوع في دائرة سحرها...

– 2 –

بدأ الشيب يغزو الرأس المثقل بالهموم في شراسة، وبدأت أفكر في توريث الساعة لأحد أبنائي كما فعل جدي مع أبي، وأبي معي.

سألت نفسي: مَنْ أحق بها من أولادي؟ من سيعتني بها كما اعتنينا بها جدي، أبي، وأنا؟ شغلني السؤال كثيراً. أخذ مني مأخذاً كبيراً، حاولت اختبار أولادي لمعرفة أكثرهم حباً للساعة. فوجدتهم جميعاً على درجة واحدة من عدم الاهتمام. أصابني القلق بغزارة آلمتني، فالعمر يجري والساعة قابعة في خزانتي لا أعلم بعد من أحق بها.

صباحاً استيقظت من نومي والإرهاق يتساقط من جسدي. اتجهت إلى خزانتي بخطوات متهشمة. أتطلع إلى ساعة جدي كعادتي؛ فإذا بي أصاب بالذهول الذي زاد من قسوة إرهاقي. حملقت بعيني من جديد داخل الخزانة غير مصدق؛ فالساعة التي وضعتها بنفسي داخلها، والتي كانت في قبضة يدي. هذه الساعة تبدلت. أصبح مكانها واحدة أكبر حجماً. مددت يدي أسحبها من بطن الخزانة. حملتها بيدي. وضعتها فوق منضدة بالحجرة. تطلعت إليها. إنها نفسها؛ لكن حجمها ازداد. كيف جرى ذلك؟ ما الذي أصابها؟ أمسكت رأسي بيديّ خوفاً من الانفجار الذي أشعر بقدومه. تحركت خطوات داخل حجرتي أبحث عن المجهول. أبحث عن إجابة لسؤالي. رنوت ببصري إليها في دهشة؛ فإذا بالدهشة تزداد وتملأني. الساعة وياهول ما رأيت في هذه اللحظات كبر حجمها، ونما عما كانت عليه. إنها تزداد حجماً أمام عيني. رعبت. أصابني الخوف. صرخت بلا وعي.. النجدة.. النجدة.. النجدة.. لم ينجدني أحد. لم

يسمعني أحد. ربما لم ينطلق صوتي من جوف جوفي. أوشكت على السقوط في بئر الجنون. الساعة تضخمت داخل الحجرة، ودقاتها أصبحت مزعجة. تصم الآذان؛ بل تكاد تطيح بالجدران في الفضاء، فنموها يزداد ثانية بثانية. لا شك سيأتي الوقت الذي لا تتحمله الحجرة، بل البيت كله. يجب إنقاذ البيت من هذا التضخم الجنوني. فجأة انفجر البيت وتحولت ساعة جيب جدي إلى حيوان خرافي ضخم. فجّر البيت منطلقاً نحو الشارع يلتهم كل من يقابله من ناس، أشجار، سيارات، وحيوانات. لم يدع شيئاً إلا وأتى عليه. حول المدينة إلى خراب مدمر.. انتبهت لنفسي. استيقظت من غفلتي. احتضنت الساعة في صدري. خرجت بها من الشقة بحذر شديد، ثم عبرت الأبواب بصعوبة. انطلقت للخارج. حملت الساعة فوق كتفي لأتمكن من السير بها. توقف المارة بالطريق يتطلعون إليّ في دهشة. تعجبوا لكبر الساعة وحجمها. ظن البعض أنني سارق إحدى ساعات الميادين العامة. سمعتها بأذني.. الرجل سرق ساعة الميدان. أنقذتني التهمة من السقوط في بئر الجنون. ماذا لو وضعتها فعلاً في إحدى الميادين القريبة لتكون في الفراغ الفضائي ويستفيد بها كل الأهالي. ثم أقوم أنا بالتردد عليها وزيارتها يومياً؛ فلن أودعها وأرحل. سأعود إليها دائماً. الوصية يجب تنفيذها. المحافظة والاعتناء بساعة الأجداد المتوارثة. لكن أين أضع الساعة التي تنمو فوق كتفي؟ لا مكان لها الآن. هل أظل أبحث في الشوارع والطرقات عن مكان أضعها فيه. سألفت نظر

الناس والمارة بحملها فوق كتفي مثلما لفت نظر بعضهم. الآن يجب المحافظة على الساعة بعض الوقت في مكان آمن حتى أعثر على المكان المناسب لها. أين أضعها إذاً؟ فكرت قليلاً ثم تذكرت سطح منزلنا. أسرعت نحو البيت والساعة لاتزال فوق كتفي تنمو. دخلت بها من باب العمارة. صعدت الدرجات بصعوبة؛ فكثيراً ما كانت تتخبط بالجدران. وصلت لأعلى العمارة. فوق السطح. الفراغ كبير. لا شيء هنا سوى السماء والهواء وطبق الدش. أنزلت الساعة برفق. وضعتها وسط السطح، ثم جلست جوارها أسترد أنفاسي الضائعة. ماذا أفعل يا الله في هذا الميراث الجنوني؟

جاءتني فكرة. ماذا لو كتبت رسالة إلى حاكم المدينة أخبره بامتلاكي لأكبر ساعة بالمدينة، ورغبتي بالتبرع بها كيما توضع في أحد الميادين.

أسرعت إلى حجرتي أكتب الرسالة. دقت الساعة فجأة دقاتها المدوية في الفضاء الواسع؛ فخرج بعض الناس يتساءلون عن الرنين العظيم...

– 3 –

صباح اليوم التالي صعدت إلى سطح العمارة لرؤية ساعتي والاطمئنان عليها. التضخم زاد بشكل لا يصدقه عقل. هبطت الدرجات مسرعاً لتوصيل رسالتي إلى حاكم المدينة الذي

سـرعـان مـا استمـع إلـيّ بشغف. ثم بـفـرحـة غـامـرة ثم أرسل مساعديه لمشاهـدة الساعة وكتابة تقرير عـاجل إليه. خـرج معي بـعـض الموظفـين وهـم يتـعـجـبـون لحـديـثـي مـع حـاكـم المـديـنـة واهتمامه بهذه الساعة التي لا تعدو عن كونها ساعة كأي ساعة أخرى. وما الـفـرق والـساعات فـي المدينـة ذات أشكـال وأحجـام مختلفة؟ قاد أحدهم السيارة الحكومية متجهاً حيث أوجهه إلى بيتي. وأمام الباب الـرئيسي للبيت وقفت السيـارة، ثم هبطنا من أبوابها وصعدت بهم إلى السطح ليروا سـاعة جيب جدي التي أصـابتهم بـالـذهـول فطـافـوا حولهـا متطلعـين في إعجـاب، ثم أسـرعوا إلـى مبنى الحـاكم لتقـديم تقـريرهـم إليـه. وما هـي إلا دقـائق حتـى أصدر أمـره الـسـامي بنـقل الـسـاعة مـن الـبيت إلـى أحد الميادين العـامة، فعـاد مساعدوه مرة أخرى، ومعهم العمال فـوق سـيارة نـقـل كـبيـرة سرعـان مـا انطـلقـوا فـي عمـلهم بـربـط الـسـاعة بـحـبـال طويلة فـي مهارة وإتقان، ثـم حمـلوهـا إلـى حـافة سور السطح، وأدلوا بها من أعلى الـعمارة إلى الشارع حيث بقية العمـال الذيـن استقبلوها فوق الـسيارة الـنقل الـتي انـطلقـت إلى مبـنى الحـاكم الذي رأى الـسـاعة فـوق الـسيـارة عبـر نافذة مـكتبه فازداد تعـجباً لمنـظرها، فأصـدر أمره الفوري بـوضـع الساعـة في أكبـر ميـادين المـدينة. ميدان المحطة. استـدعى المسؤولـون ونش بلدية المدينة لرفع الساعة ووضعها بمساعدة العمال فوق عامود صخري يقف منتصباً داخل الحـديقة الدائـرية أمام باب مـحطة السكك الحديدية.

رميت بنظري صوب العامود الأثري الذي أقيم في ميدان المحطة ذكرى لنهاية الحرب التي كانت بيننا وبين الأعداء. صعد النظر إلى أعلى. إلى العامود الصخري. أنسب مكان توضع فيه الساعة. عُلقت ساعة جيب جدي بالحبال في بومة الونش الذي رفعها عالياً إلى أعلى العامود حيث قبعت فوق قمته في استرخاء. فجأة جاءت سيارة الحاكم. وقفت قرب الحديقة. أطل الحاكم منها تجاه الساعة القابعة فوق رأس العامود تدق دقاتها التي ملأت فضاء الميدان. ابتسم الحاكم فرحاً صادراً الأوامر العليا لمعاونيه بإعادة تجديد حديقة الميدان وسرعة الإعلان في الصحف والإذاعات المسموعة والمرئية عن افتتاح الحديقة في ذكرى يوم الاستقلال. انتشر المختصون من مهندسين وفنيين وعمال يعملون في تخطيط الميدان وإعادة زراعة حديقته، بالإضافة لدهان المباني المحيطة بالميدان خاصة مبنى سكك حديد المدينة.

– 4 –

لم ينس حاكم المدينة دعوتي الخاصة لحضور الافتتاح الذي شرّفني فيه بإطلاق اسمي على أحد الشوارع الصغيرة المتصلة بالميدان بعد خطبة عصماء عن الوطنية والشجاعة والعمل من أجل رفع هامة البلاد عالياً وكلام كثير ليس له معنى عن واجبات المواطنين تجاه وطنهم الأم. ثم قلدني وساماً وسلمني مفتاح المدينة وأعلن اسمي على الشارع شارع حسن

الساعاتي. ثم قام بقص الشريط الحريري إيذاناً بالافتتاح الجديد لميدان ساعة المحطة وسط تصفيق الجماهير المحتشدة حول الميدان. هنا دقت الساعة دقاتها الراقصة في الفضاء الواسع فرحاً وسروراً مع فرح الناس الذين صفقوا في نشوى وسعادة.

أحسست أنا أيضاً بالسعادة لسعادة كل هؤلاء الناس لمحافظة الدولة على ساعة جيب جدي بأحسن وضع. لو كان جدي حياً لرضي بما فعلته تجاه ساعته، كذلك أبي الذي أراه يصافحني محتضناً في فخر واعتزاز؛ فهو يحب خدمة الناس وتقديم كل ما يفيد الجماهير. ساعتك يا أبي تخدم الجماهير؛ فكل الأنظار تتطلع إليها لمعرفة الوقت، وكل الأذان تستمع لدقاتها، وها هي أضافت لميدان المحطة جمالاً جديداً ورونقاً بهيجاً. ولم يلاحظ الناس بداية عند وضعها فوق العامود الصخري وسط ميدان المحطة نمو الساعة لأنها كانت تنمو في هدوء.

– 5 –

في الصباح الباكر عدت إليها في زيارة اطمئنان. من البعيد استطاعت عيني رؤية الساعة فوق النصب الشامخ. دقات الثواني وتحركات العقارب تصدر نغمات يسمعها كل من في الميدان من ركاب المواصلات العامة والخاصة والبائعين وأصحاب المحال التجارية وقد استطاع بعض الناس اكتشاف

تـزايـد حجـم الـسـاعـة يومـاً بـعـد يـوم؛ فـأصـبـحـت حديـث المدينـة الـذي وصـل بـعـضـه إلـى الـصـحـفـيـين الـذيـن جـاءوا لمـراقـبـتـهـا وملاحظة نموهـا ليـكـتبـوا عنهـا في الـصحافـة العالمية، ممـا دفـع الـوفـود إلـى مـيـدان المحطـة للتطلـع إلـيـهـا، جـاءوا بـكـامـيـراتـهـم يلـتقطون صـورهـا ويحـسـبون نمـوهـا، ووضعت سـاعـة جيـب جدي في بـرامج الشركـات السياحية ضمن المعالم الأثريـة والسياحية بالمدينة.

نـصبت الخيام فـي حديقـة الميدان للـذيـن يـريـدون مـراقبـة حجـم النـمـو الـيـومـي فـعـمـت الـفـوضـى بـالمـيـدان ممـا اسـتـدعـيـت قـوات الأمـن لـلـمـجـيء؛ لـكـنـهـا فـشـلـت فـي تـنـظـيـم الـجـمـاهـيـر، فـفـرقـتـهـم بـعـيـداً عـن المـيـدان. ثـم صـدرت الـبـيـانـات والمنـشـورات والأحاديث الإذاعية عن هذه الساعـة السحرية،. وأجـرت أجهزة الإعلام اللقاءات معي حيث انصبت مـعظم أحاديثهم عن السيرة الذاتية لهذه الساعة. كيف حصلت عليها؟ متى بدأت في النمو؟

قابلت كل من أراد مـقابـلتي وأجبت عـلى كل الأسئلة بـقدر معرفتي وعلمي. لم أكذب في أحاديثي الصحفية والإذاعية كما يـفـعـل الـفـنـانـون المـشـهـورون. لـقـد قـلـت كل الـصـدق. وصـدرت الصحف المسائية والصباحية متصدرة صفحاتها الأولى صورتي بأحـجام مختلفة جوار سـاعة جيب جـدي بميدان المحطـة. رأيت نفـسـي عـلى شـاشـات الـتلـفـاز فبـدأ الـنـاس فـي المدينـة يـحـفـظـون صـورتي. كـلـمـا ذهـبـت إلى أي مـكان يـشـيـرون بـأصـابـعـهـم نـحـوي

صائحين باسمي. حسن الساعاتي. حسن الساعاتي. أي مجد وأي شهرة أهديتها ليّ يا أبي حينما ملكتني ساعة جدي المدهشة.

– 6 –

بعد أسابيع بدأت الشكوى من الساعة تتصدر الصحف. أرسل الناس الشكاوى إلى المسؤولين عما أصابهم من أذى ساعة ميدان المحطة؛ فدقاتها المدوية تكاد تصم الآذان حين تنطلق معلنة عن الوقت. دقاتها أكثر قوة من انطلاقات مدفع، تحركات الثواني يمنع الناس من النوم بسبب دقها المنتظم بقوة. وكثرت طلبات الصيدليات لأدوية علاج الأذن والصداع والمهدئات والمنومات. كما اشتكى المسؤولون من الساعة التي تتضخم في السماء فتحجب الشمس عن المدينة. هنالك وقع الحاكم في بحيرة الحيرة لحجب الشمس ومنع الضوء والضياء وإغراق المدينة في الظلام. ذهبت إلى ساعة جدي أتطلع إليها فلم أستطع النظر واقفاً. اضطررت للنوم على ظهري فوق الأرض لمراقبة الساعة جيداً. إنها كبيرة جداً. أكبر من كل شيء في الفضاء. لقد أصبحت المدينة تعيش تحت مظلة الساعة فانطلقت أحاديث الناس والإذاعات ووكالات الأنباء العالمية تتحدث عن المدينة الغارقة في ظلام ساعة ميدان المحطة طالبين بعودة الشمس للمدينة وإزالة الضوضاء والإزعاج الذي تسببه الساعة للأهالي من جراء صوت رنين جرسها وسير

ثوانيها. وحفاظاً على البيئة من التلوث السمعي. وموت الحياة للظلام الدائم للمدينة. اتخذت الشرطة قراراً بمنع الناس من الاقتراب من ميدان المحطة حفاظاً على حياتهم. واجتمعت الهيئات الرسمية، مجلس الوزراء البرلمان، مجلس الشورى، والمجلس الشعبي لوضع حل لهذه المشكلة؛ فاستطاعوا الاتفاق على اتخاذ قرار واحد بإزالة الساعة من ميدان المحطة والتخلص منها. أصابني الهم لقرار المسؤولين ومندوبي حماية البيئة فهبطت دموعي حزناً على ساعة جدي.

ترى ما الذي سيفعله جدي حينما يعلم بأنني تسببت في إهانة ساعته وفشلي في المحافظة عليها كما أوصاني أبي. قررت الإقامة في شارع حسن الساعاتي فوق الأرض لا أغادرها. أراقب الساعة في كل ثواني حياتها، وأرى ما سيفعله الحاكم تجاهها. الوقت يمر والساعة تزيد من غطائها فوق المدينة فيزداد ظلامها، ويزداد رنينها قوة؛ فلم أستطع المكوث بالقرب منها. أصابني القلق والتوتر العصبي فانطلقت صرخاتي في شوارع الميدان لا أدري عن أي شيء أصرخ؛ فأنا لا أسمع صوتي من قوة صوت دقات الساعة. سرت بحذاء الحديقة. طفت حولها. رأيت رجال الأمن يحيطون بالميدان يقودهم حاكم المدينة الغاضب. رأيت أيضاً مدفعاً تجره الخيول يوجهه الجنود ناحية الساعة فوق عامودها الصخري. دق قلبي دقات كثيرة أكثر قوة من قوة دقات الساعة. أسرعت ناحية الحاكم منعني رجال الأمن. صرخت فيهم. أنا حسن الساعاتي

أريد مقـابلة مولانا حـاكم المدينة. سـمعني مـن على البعـد فأشار لـهم بـإصبعـه هـرولت إليـه. سألـتـه عـما سيـفعلـه بسـاعتي. هـز رأسه أسـفاً دون أن ينبس بكلمـة ثم ابتعـد مع رجـاله بـعيـداً عن الحـديقة. وصـدرت الأوامـر مـن خـلال مكبـرات الـصـوت بإبعـاد الـنـاس عن الميـدان وغـلـق بـاب مـحطـة الـسـكك الحـديـديـة لـعـدم خروج المسافـرين في هـذا الوقـت حرصـاً عـلى سـلامتهـم. ظللـت بـالحـديقـة أتـابـع مـا يجـري فـي ذهـول قـاتـل وضـعـوا قـريبـاً مـن الـعـامـود الـصـخـري. ظل ثـلاثة رجـال من قـوات الأمـن بخـوذاتهـم ودروعهـم وملابسهـم الآمنـة جوار المـدفع. ولا شـيء آخر سـواي. عمّـروا المدفـع بإحـدى الطـلقات. بـدأوا تصـويب قـذيفـتهـم صوب الـسـاعـة. أسـرعـت إلـيـهـم. سـألـتهـم فـي بـلاهـة عـمـا سـيـفـعـلـونـه. أخـبـرنـي أحـدهـم فـي شـمـاتـة.. تـفـجـيـر سـاعـة مـيـدان المحطـة للتخلص منها حرصاً على سلامة الأهـالي.

صرخت في جنـون رافضاً مـا يفعلـونه. اقتـربت من المـدفع. حـاولوا إبعادي، لـكـنـي تشبـثت بمـكانـي أمـام المدفـع أسد فـوهتـه بجسدي منعاً لإطلاق أي قذيفة ناحية الساعة. احتضنت المدفع بقـوة ورجـال الأمـن يحـاولـون إزاحتـي عنـه وأنـا أرفض صـارخـاً بأعلى صوتي.. النجدة يا جدي...



عبدالسلام الحميد

لـه الـعـديـد مـن الأعـمـال القصصية.

البخيل

توقف أمام محل التموينات المجاور لمنزله في الحي الراقي الذي يسميه بعض الخبثاء حي (البرجوازيين).. ترجل من سيارته الأوروبية الفارهة، تصاحبه طفلته الوحيدة.. هو يحب قضاء يوم الخميس في التسوق بصحبة نورة بدلاً من تكليف السائق بإحضار مستلزمات المنزل التموينية كي يمضي أطول وقت ممكن مع طفلته الأثيرة، ويعوضها عن غيابه طوال أيام الأسبوع التي يمضيها في متابعة أعماله الكثيرة وشركاته الناجحة.

اشترى ما يكفي المنزل من المواد التموينية لمدة أسبوع واحد

فقط لأنه يحب كل شيء طازجاً، إضافة إلى أنه لا يريد تخريب جدوله للتسوق نهاية كل أسبوع.

عرَّج على قسم ألعاب الأطفال، واشترى لطفلته العديد منها، واتجها سوياً إلى المحاسب كي يدفع الحساب.. عند المحاسب لفت نظر نورة ذلك الرف المليء بأنواع الحلويات فصرخت:

- يبه.. يبه.. أبي حلاو.. والله يخليك أبي حلاو.

تجاهلها وأكمل عد النقود، فعاودت الصراخ:

- تكفي يبه لو حلاوة وحدة.

دخلت في نوبة هستيرية مفاجئة من البكاء والصراخ حينما حاول تهدئتها، فتجمع الناس من حوله.. زبائن المحل والعاملون فيه.. بعض الفضوليين الجاهزين دوماً لمشاهدة التجمهر.. كان بينهم أحد جيرانه الذي قال لرفيق معه:

- شف النذل على كثر ما ربي أعطاه بخل على بنته بحلاوة!

علق الآخر شامتاً:

- سيارته بنص مليون وما يبي يشتري حلاوة بنص ريال!

- الله لا يشحذنا إلا بطاعته.

قالها أحد كبار السن من الحاضرين فرمى الأكياس من يديه. وحمل الطفلة وهو يضمها إلى صدره مغادراً المحل، وركب

سيارتـه.. عنـدما صـفق بـاب السيـارة، وتأكـد له أنـه صار بـعيـداً عـن الجـمـع، أغـرقـت عـينـاه الـدمـوع، وهـو يـربت عـلـى طفـلـتـه الـغاضـبـة، يهدئـهـا فـي حنـان جـارف، وقلبـه يـكاد يقـفـز من بـين ضلوعه.

كان يود لو صرخ فيهم قائلاً:

– نورة فيها سُكر.

ولم يستطع.



حسن الشيخ

(السعودية)، أصدر رواية ومجموعتين قصصيتين: ولادة فارس قبيلة المطاريد (1998)، احتفاء قدوسة (1999).

رجوع صبران

لا يدري على وجه التحديد، لماذا عاد، إلا أنه عاد محملاً بالوله الكالح. الوله الذي داسته أخفاف القوافل، وحوافر الخيل.

وقف صامتاً متأملاً. بينما راحت ناقته التي أنهكها الرحيل والشوق، تقضم بعضاً من حشائش برية، لها لون الأوجاع. لم تبد الناقة انفعالاً يذكر، وكأنها تجاهلت الصخب الذي صدر من غير توقع، ولم تلتفت لتغريد النساء البدويات التي تعرف كل واحدة منهن.

كان الموقف يوحي بالانفجار. شيء ما قد يقع في أي لحظة دون مقدمات تذكر، ودون حاجة إلى بداية معلومة.

ضيّق صبـران لثامه. حدّق في الأفق تـارة، ثم حدّق في الخيـام المتنـاثرة هنـا وهنـاك، بـدا مضطربـاً شيئـاً مـا، إلا أنـه استطـاع إخفـاءه، بنظرة عميقة مـن عينين قـد هدهـما الـرحيل والـبعد. التفت صبران إلـى خيـمة هنـاك. خيـمة أنـوار. تسـاءل! هـل ينـاديها. أيـن أنـوار. هـمّ بـرفـع صـوتـه. إلا أنه تـراجـع وبقـي واقفاً.

(هـل ستنتقـم أنـوار منـي؟ هـل ستغـرز خنجـراً لامعـاً في صدري وتبتسم؟ الثأر هو مهـر أنوار، الذي لن يتحقق إلا بموتي. هل نست أنوار حبنا العذري، حبنا البدوي الصافي. لا أدري).

رفع عينيه وهو لـم يزل متلثماً. واضعاً بنـدقية صيـده خلف كتفـه. رأى مجـموعـة مـن الـرجال قـد أحـاطـت بنـاقته، بصـمت حذر.

لم يتحرك، بينما تكاثر الحشد بهدوء وترقب، وسادت فترة صمت قصيرة، تخللتها (نحنحات) الرجال، وهمس النسوة.

أراد صبـران أن يفك لـثامـه، ويتحدث. إلا أنـه تراجـع، فكـر في شـيء آخر.

(ناقتـي تلك هـي الـتي تستطيع أن تفـهمني! لا أحـد سواهـا. ناقتـي حميدة الـي حملتـني إلى فضـاءات الصحاري، دون كلل أو تبـرم، تحكي لـي برغـائها حكايتها مـع الرمل والـعشب. وتـشتكي

أحياناً لكن دون تذمر مزعج مـن عطشها. أسبوعان قد مرا دون ماء. صبورة على الظمأ، بينما أنا أستحلب من ضرعها اللبن).

تطلـع من جديد للحشد الصغير. تطلع باستغـراب ودهشة، إلا أنـه فكـر فـي أنوار. هـل وقفت بـين النـسـوة، متـخفيـة خلف (برقعها). يتمنى أن يسمعه رجال القبيلة، نساؤها، أنوار أيضاً.

قال له عمه زيدان يوماً:

– اسمعني يـا صبران، هـذه الناقـة لأبيـك. أنت قد تحـتاجهـا في سفرك هذا.

ثم أضاف بنبرة بها شيء من العطف:

– لـم تزل صغيراً يـا صبـران، ولكنـها عـادات القبيـلـة، لابد مـن اعتزال القبيلة سنوات عشر.

ولـم يـجب يومـهـا صبـران علـى عمـه الشـيخ زيـدان. إلا أنـه تطلع الآن فلم يجده بين الواقفين.

عنـدما عـاد صبـران على ناقته حميـدة، في تلك الـظهيرة، كانت فـي صدره علّة، سـببتهـا سنوات التـرحال الطوال، والحـنين إلى أنوار.

أما الرجـال الذين التفوا حوله، أبنـاء عمومتـه. فقد تطـلعوا غيـر مصدقـين بعودتـه، ظنوا أنه لـن يعود. وأن جـفاف الصـحراء وحرارتها كافيان لحتفه.

نظروا بحيرة متعجبة. فقد سبب غيابه الطويل مزيداً من الإحساس بالذنب، والشعور بالخجل. إلا أنهم رغم ذلك مجبرون لتنفيذ حكم القبيلة، بإبعاده عن مضاربها، لإثم لم يرتكبه قط هذا الإحساس الذي داهم رجال القبيلة، والنشيج المنقطع بين النسوة، ما كان يتم بتلك الاحتفالية الصعبة، لولا هيئة صبران. لم يكن يحتاجون لأن يضع لثامه عن وجهه، كما لم يكن يحتاجون لأن يتحدث لكي يعرفوه، طلعته المهيبة كانت كافية.

هيئة صبران التي بها شيء من البؤس، والإنكسار، اللذين يأنفان التذلل، حوّلت الاستقبال التلقائي لصبران، إلى احتفالية جنائزية، أشعلت الصحراء بدمع له طعم التراب المبتل.

حميدة، لم تعرف الشبع، ولسنوات طويلة، لكنها حين تشبع في تلك الأيام الربيعية القليلة، فإنها (تبرك) وتجتر بهدوء، بينما تحدق بانكسار في الصحراء البعيدة وعندما ترغب في النوم، تتوقف عن الاجترار، وتمد عنقها برضى على الأرض وتنام.

قالت أنوار وفي صوتها شيء من المرارة والخجل:

- ستظل مطارداً، بعيداً، عن الديار بذنب لم ترتكبه.

- سأعود يوماً ما. كما أخرج الآن، فهل تعدينني بالانتظار؟

ثم أضاف قبل أن تجيب وبشيء من الانكسار والحكمة:

- الانتظار مرارة، وقدر، مكتوب على جبينا، لا أنا ولا أنت لنا خيار في دفع المكتوب. هذا ذنب لم أذنبه، وخطأ لم أرتكبه. ولكني أتحمل وزره بالنفي من الديار عنك. إلا أنني لن أنساك.

- صبران.. يا ابن خالتي، تعال نفضي بحكاياتنا لهذا القمر التائه، نجعله شاهداً على مأساتنا.

قالت ذلك وأحست بأن كلماتها ليست معبرة بدقة، عما قصدته. رغبت في معاودة القول من جديد، إلا أنها ارتبكت ففضلت الصمت.

نزع صبران لثامه، اتسعت حدقات العيون، وتطلع الرجال بفضول وغرابة ودهشة في وجه صبران. تطلعوا دون أن تنفرج لهم شفاه. كان الموقف صعباً. احتفال جنائزي. لم تسعف أحداً منهم الكلمات المناسبة لقولها. حامد وفريد، رفيقا الطفولة، كانا بين الحشد الصغير إلا أنهما لم يتحدثا أيضاً.

قال له عمه زيدان قبل رحيله أشياء عديدة. استمر عمه زيدان يوصيه بنفسه وبناقته، تحدث معه عن أبيه وذكرياتهما القديمة. تحدث في اليومين الأخيرين عن أشياء غامضة، حتى بدا وكأنه يهذي. قال:

- تذكر يا بني بأننا أهل ضرع. فعليك بألبان الناقة وأبوالها،

فـإنـه دواء للـذريـة. أمـا مـزودتـك فلا تجعلـهـا تـفـرغ مـن الـزاد أبداً. خذ عباءة الصوف هذه، ستحتاجها ليس لبرد الصحراء فـقط، بـل لـلـفـيـحـهـا الحـار أيـضـاً. ضـعـهـا الآن خـلـف الشـداد، لتجلس عـليها، إن إرّقال الناقة الدائم، لأمـر مؤلم لك. أما إذا تعبت عـن المسير، فـأنخ الـنـاقـة. ولا تـبـتـعـد عـن مبـرك الـنـاقـة، فـإن لـلـصـحـراء غـضـبـهـا الـذي قـد لا يـمـكـن الـتـنـبـؤ بـه. وضـع بندقيتك تحت رأسك، ونم نومة الذئب.

هذا مـا قاله له عمه زيدان. ليس هـذا ما قـاله لـه بالـدقة، ولكن شيئاً يشبهه إلى حد بعيد. لا يتذكر الآن الكلمات بذاتها، فقلبه رغم هدوئه على ناقته، يخفق بشدة. يجول بعينيه بهدوء، يبحث عن والدته، يبحث عـن أنوار فلا يجدهما، فتنتابه غـصـة موجعة من الداخل لو برزت له واحدة منهما لتغير الموقف الآن. لكان ترجل من نـاقتـه، وأخذهمـا بالحضن، لانقلب الموقف إلى فـرحة حقيقية بالعودة. إلا أن الصـمت الـغـامض، هو مـا يسـود الآن.

تسـاءل. ناقته حميدة، يمكنها أن تدرك مـا يرغب في قـولـه الآن. حـمـيـدة فـقـط، ربـمـا أنـوار أيـضـاً. لـكـن حـمـيـدة، وخـلال الـسنوات الخمس الطويلـة، عايشـت همـومه، وصـحـتـه، وآلامـه، وحدها حميدة مرت بتلك التجربة المرة، التي عايشـها هو يتذكر بوضوح سـاعـات الخوف التي تتملكهما، حين تعبر الـصحراء عن

غضبها. فالصحراء لها قوانينها الغامضة، الموحشة، والتي تخالف فيها قوانين الطبيعة. يتذكر جيداً ذلك اليوم الذي هبت فيه رياح (السموم) العنيفة. تلك الرياح المحملة بالتراب، لا بل بالكثبان الرملية الحارة. حينها لم يستطع المقاومة، ولا حتى حميدة، رغم قوتها وصبرها، لم تملك سوى إغماض عينيها، والرغاء بحزن وألم. رغاؤها كمن يطلب النجدة إلا أنه وبعد ذلك تحول الرغاء إلى حشرجة داخلية. امتلأ فمها بالتراب، فعانقها وارتميا أرضاً. استمرت العاصفة، لأكثر من يومين بلا هوادة. الخوف سيطر عليهما. فلم يقويا حتى على البكاء. الذهول سيطر على ذلك الموقف. كل ما كان يتذكره أن الكثبان الرملية قد غطتهما تماماً. فقدا القدرة على التنفس، فقدا الوعي لوقت طويل، وعندما أفاقا، بدا وكأنهما يخرجان من قبر.

أما عندما وقفت العاصفة، ونهضت حميدة، فقد بدا عليهما التعب والإجهاد، كانت بحاجة شديدة إلى الماء. لكنها لم تشرب. بل تركته يرتوي. وسارت بصمت وهدوء. وعند غدير صغير، توقفت وشربت حتى ارتوت، ثم بركت وانبطحت، تمرغت على التراب بسعادة. لا يدري لماذا تمر كل تلك الذكريات المرة الآن، وبسرعة. كل ما يطلبه بعد الرحيل الطويل، هو الصفح. إلا أن الوجوه ليست هي الوجوه التي خلفها وراءه. وحتى مع تكاثر الحشد الصغير، لم تلح له أمه، ولا أنوار، ولا

عمه زيدان. إخوانه الصغار لا يتذكر وجوههم الآن. لكن الديار ذاتها، إلا أن الذكريات أشد وضوحاً.

الأمراض التي داهمته، داهمت حميدة أيضاً. فكثرة المشي والترحال أصابها بالحفا. لم تكن تتألم، إلا أن عرجها دلته على إصابتها. نزل تفحص أخفافها، فلاحظ دوائر حمراء مرسومة عليها. لقد تلاشت تلك الطبقة الخشنة الواقية لبطن الخف. نظرت حميدة إليه نظرة شاكية فأناخها، لكنها استلقت.

تطلع حوله حائراً مستفسراً. أخذ شيئاً من (الجاعد) من فوق (الشداد) فرقّع أخفافها. قال بفخر بعد أن أخذ نفساً عميقاً.

- تلك الناقة الشعلاء، لا تتعب من المشي.

هم بالنزول من الناقة لكي يفتح باعه، للأهل، للأحبة. وينسى الماضي. إلا أن دوي طلقة غاضبة، صدرت من الحشد، لتستقر في صدر صبران.

حدث ذلك بشكل سريع. وبفجأة مؤلمة. لم يكن صبران، ولا حتى ذلك الحشد مستعداً لها. حينها سقط صبران على الأرض. وبصورة أقرب إلى الخيال، منها إلى الحقيقة، حدّق بعينين دامعتين، قد علق بهما التراب، إلى الحشد تارة، وإلى حميدة تارة أخرى، ثم همهم بكلمات لم تكن تسمع.

ثم انحبست الكلمات، وبقي شيء من الدم المتخثر على الوجه واليدين. بينما بركت حميدة إلى جانبه، نظرت إليه تارة وإلى الحشد تارة أخرى، نظرة استفهام مروعة.



خـــــالـــــد
مـــحـــمـــد
بـــاطـــرفـــي

(السعودية). له العديد من الأعمال القصصية.

ليلة مطر

كانت المدينة تخفق بالريح وتئن بالظلام. وكانت الأضواء القلية في الأفق الليلكي المهيب تعانق المساء ثم تغرق على شاطئ البحر المغسول بمطر متقطع يهطل تارة حى تخال أبراج السماء فتحت سيلاً غامراً، ثم تهدأ وكأنما خمدت أنفاسها، وكأنما سيمفونية هدأ لحنها بعد علو عظيم حتى استحالت همساً عاشقاً وبوحاً رهيفاً.



على خلفية هذا الجنون الشاعري الغريب بدا إيقاع خطوها مهيباً وهي تقرع بحذائها صفحة اللسان الخشبي

الممتـد عبـر ميـاه المحـيط والمطـوق بـزوارق الصـيـد الخـشـبيـة المتأرجحـة على موج بهيج تارة حتى تقول جن، ويهدأ حتـى تظنه حكيم. وظـلالـهـا مـن وراء مصـابيـح الـغـاز المـعلـقـة علـى مقهـى الشـاطئ اليتيـم بـدت أكثـر هيبـة وهـي تتـأرجح بـين استطـالـة وقصر، رعشة وثبات، حضور وغياب.



وقـفـت بـلا وعـي، وكـأنـي فـي حضـرة قـاض بـيـده تـقـريـر المصير، ونظـرت إليهـا لوحة تجـريدية رسـمت علـى خلفيـة لونيـة داكنة – مضيئـة، ساكنة – صارخة، شعرهـا الطـويل بدا كأشرعة تفلـتـت على مـركب يـخترق الـعاصفـة. ووجـهـا المضـاء من جـانب بمصابيح الأرض، ومـن آخر بمصباح السمـاء بـدا وكأنـه لبـطلـة أسطورة إغريقية خـرجت للتو مـن مغـارة الغيـب أو عـروس بـحر صعـدت بالكاد من كهـوف المحيط، أو كنجـمة عاشـق هطلـت من أبراج السماء.



قـامتهـا تطـل مـن عليـاء، وشـعـرهـا جنـاحـي مـلاك غـامـر، مهيـب. وعلـى خصـرهـا تلاقت أحـزمة من حريـر على حريـر. أما عيناها فعبقرية الطفولة والبلوغ التقتا في بحيرتين واسعتين من الزرقة والماء.. سهلتين حتى العوم، وعميقتين حتى الغرق. وعلى جبـين النور اختلطت شعيرات حائـرات من رماد الخوف والـشك ببـياض الأمن واليـقين. وتقوسـت حواجب وتريـة لتمتطيها سـهام

رمش حاد طويل. من بعدها استقام سيف أنف أبي، فخور، جميل، وبدت عدة الحرب وكأنما لتدفع العطاشى عن وجه اجتلب للتو من الدنيا رونقها، ومن الأقدار شفقها، ومن الصبا ورد فجر ندي كحيل. ثم.. ثم كأن خلاصة الربيع على خديها واعدت مغرب الدنا الدامي ومشرقها الواعد في كأسي شفتيها. هول الفتنة فاجأتني فارتجفت، وأشجاني فأدمعت، وأربكني فسكت.



تلفتت ملكة الليل والبحر والمطر بحيرة من يقلب الرأي في شأن رعية. نظرت إليّ بعزة من يعطي ويمن، ثم قالت بخليط من «الغيظ» و«التحدي» و«الفضول»: أنت!.. ماذا تفعل هنا؟ زادني صوتها العذب ولها، تأملته لوهلة ثم استوعبت ما يحمله وقلت: أرقب البحر. قالت وقد ارتدى ناعم الصوت سخرية وعجب: وماذا في ظلام البحر يا أنت لترقبه؟ قلت بآهة مستورة إلا عن يتيم متيم، وقد سرحت عيني إلى البحر قبل أن تندم فتعود إليها: ما لا أرى، ما لست أدري، ما قد تجيء به الأقدار أو لا يجيء، ارتادت الصمت المحتار مرة أخرى وسرحت وراء أفق الليل وكأنما تبحث عما أرقب وأنتظر. ثم عادت بخواطرها إليّ وقد بللنا الليل المطير برذاذ ترتج به ريح تزف إلينا غياهب المحيط، وبدا وكأنما فهمت أو تكاد. هدأت لهجة التحدي في صوتها، وتبدت فيه أنوثة أكثر تحناناً وهي ترد

بصوت يخرج من صدر عرف التنهد: أمركب أمل أم يأس ذلك الذي تنتظر؟ أجبت وقد اشتعل فيَّ ما حسبت أنه انطفأ، وارتج بين جنبيَّ ما ظننت أنه خمد: هو حلم قريب بعيد، تلاشى طويلاً ولم يمت.



اهتزت نخلة العز والكبرياء، وبدا جيدها الحريري المبتل كسحابة صيف تشف عن شمس وصبا وتتدثر بطيب وندى وتتلوى في الريح كخصر راقص، عازف، رهيف. سمعت نهنهة كآهات لحن حزين، ثم ابتل ورد وجنتيها بدمع، أم أنه المطر؟ اختلط على ماض بحاضر، وحسبت أنني في حضرة «سجى» من جديد. ناديتها، ناجيتها، ثم مددت يدي وكأنما مستنجد يعرض نجدته.

مدت لي كفاً دافئاً، ناعماً، حنوناً، تحية غريق لغريق. ثم هبطت إليّ من عليائها سحابة عطر.. وأمطرت.



لازلت أقف على مرفأ الليل أنتظر زورقاً يعبر بي إلى المحيط. تباً لهذا النوتي، يعرف أني أنتظره كل مساء ولا يأتي. تباً لكل نوتي وكل مركب حملني إلى كل بحر وكل محيط. فمنذ الليلة الماطرة التي ذرفت فيها دمعاً احتبس عمراً، وكشفت جرحاً داريته دهراً، وأنا أنتظر تلك «السجى» في ليالي الجزر الاستوائية الممطرة.. ولا تعود.

عـبـدالـلـه الـعـقـيـبـي

(السعـودية)، نـشـر العـديد مـن القـصص في المجـلات والصـحف المحلية.

الكنقر الصغير

أتسـلل كل ليلة عنـدما تكف عينـا أبي عن مراقبة أجسـادنا الصغيـرة، في تلك اللحظات حتى الظل يكون قد سكن هو الآخر عـن وخـز أبـي أكون الـوحيـد الـذي يـتجـول فـي المجـازات ذات الإضاءة الخافتة كإشعاع نجمة بعيدة التجول في المجازات ليس صعباً على إخوتي الذين يكبـرونني ببضع سنوات فقط، لا خوف عليهـم حتـى لـو أصاب أبي كـابوس لـعـين يجعله يشـيح بلـحافه الـذي لا يستطيع تـغطية عينيـه اللتين لا يـعرف لـهمـا وقت نـوم مؤكد .. فيتفقد البيت كله، يوصد الأبواب مرة أخرى، يمرر كفيه علينـا لـيتحـسس أجسادنـا الـتي أرهـقهـا الـنهـار، فالمجـازات لهـا مخارج كثيرة مـن كأس ماء سـريع أو زيارة مستعجلـة لدورة المياه،

لكن الأمـر مختلف معي فزيارتـي الليلية تتجـاوز حدود المجازات الآمـنة، إنمـا قصـدي الأعظـم عريـن الأسـد ذات أقفـز مـن غرفـة إلى غـرفة حتى أصـل واقفـاً على مـشط قـدمي أمـام هذا البـاب السيد في بيتنـا، تصيبني في مـثل هذه اللحظة قشعريرة يتشوك لهـا جلـدي، أفكـر جديـاً فـي الـرجـوع لـكن شيئـاً سـحرياً داخل غرفـة أبي ينـاديني، أتـشجع مـوهمـاً نفسـي بأن ما سـيحل بـي لن يميـتنـي صحـيح إن وسـواس أبي قـاتل لكنه لـن يتـجرأ علـيّ يومـاً وهذه النائمة بـجانبه ماتزال أمي.. لا أدري كيف استطعت إقناع الباب السيد بأن يبقى صـامتـاً هذه الثانية التي أنسل فيها أمام عينيه الـتي لا أنكـر مكرهـما هي الـتي تجعلـني لا أحـس بالأرض من تحـت هسـيس خطواتـي ذات القـدمين الـصغيرتـين.. وصوت رجع جهاز الـتكييف عندما يـستعيد أنفاسـه قبيل الفجر يجـعلني أتجـمد مـكاني كقـالب ثلـج.. أنـساب سـريعـاً إلـى الـطرف الآخـر فأرى الفراغ الذي تركته أمي الرؤوم بين جسدهـا اللدن ولحافها المتين الـدافئ فـأقفز فيه مـثل الـكنقـر الصـغير الـذي يأوي إلـى جيـب أمه هنـاك في أسـتـراليا. تهتـز سست الـسرير فـيقشـع أبي لحافه عما بقي مـن وجهه فتوهمه أمي بحركة تمثـيلية بأنها هي التي تتحرك وأن الـكنقر الصغير لم يأت اليـوم ليغرس رأسه في صدر أمه التي كانت تنتظر قدومه من أول الليل.



خـــالـــــد
مـــحـــمـــد
الحـسـيــنــي

(السعودية)، نشر العديد من القصص في المجلات والصحف المحلية.

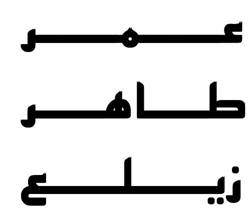
عيد إيه.. يا واد؟!

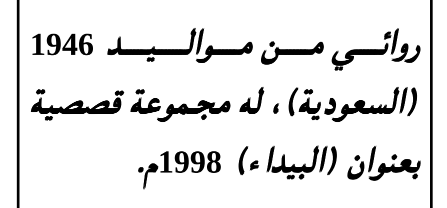
بعد صلاة «المشهد» التقى حسن بالعم مسعود وقبل رأسه وقال له محمد من العايدين يا عم مسعود.. كل سنة وأنت طيب.. أجاب العم مسعود أحد قدامي أحد أحياء «مكة» القديمة حسن.. كل سنة وأنت طيب يا ابني.. لم يكن حسن جاوز العشرين من عمره وكان العم مسعود قد جاوز الستين كان عم مسعود بملابس العيد الثوب والكوفية البلدي والغبانة والحذاء الجلد «الجديد» أدى صلاة العيد في الحرم وفي طريقه تزود بما يحتاجه إفطار يوم العيد من مخبز «الغربي» عدد من أقراص العيش الحب ولم ينس لقيمات وزلابية العيد حمل كل ذلك ملفوفاً في «سجادة يحملها دائماً على كتفه وسار

إلـى مقبـرة» المعـلا مسـلماً علـى مـن سـبقـوه إلـى المقـابـر والـده ووالدته وكثير مـن أقاربه هذا سعيد وهنا أسمـاء وهذا قبر فؤاد ابن عـمه لـم يستطع أن يمنـع دمعـة نزلت علـى الوجـه الذي تـأثر بهذه السنوات وأمسك بطرف الغبانـة ومسح دموعه وسـار حتى وصـل إلى حيث الطـاهـرة الزكية السـيدة الجـليلـة خـديجـة زوج وسـانـد النبـي صـلى اللـه عليـه وسـلم وعـلى آلـه وصـحبه وسـلم ووقف أمام القبر الطاهر ثم غادر حيث داره التي لا تبعد كثيراً وهو يـحمل مـا معه مـن خبز وبيده اليـمنى لـم ينس أن «يـصرف» مائـة ريال مـن فئـة الريـال الواحد وزع عـدداً منـها عـلى الأطـفال الذيـن قابلهـم وعدد من المحتـاجين وصل داره وجلس في انتظار أبنائه وبناته الذين ضمهم جميعاً هذا البيت وقضوا فيه سنوات جميـلـة ثـم فـرقـت الأيـام بينـهـم فـهـذا أحـمـد يـعـمـل فـي مطـار الظهران وهذا أسعد في المدينة وبناته نجوى في الطائف وزينب في الرياض ولم يكـن من أبنائه في مكة غير جميـلة التي وصلت مبكراً مـع زوجهـا وأولادهـا جـرياً علـى الـعادة تنـاول الإفـطار فـي منـزل «الوالـد» حضـر بـعض الأبـناء والبـنات وتـناول الـعم مسـعود الإفطار معهم ووالدتهم وهو يشـعر بسعادة غامـرة وسط أحفاده من البنين والبنات الذين أمتعوه بعبارة «جدي مسعود»، ولم ينس أن «يعيدهم» ولكن بمبالـغ مـن فئة العشرة ريالات «جديـدة» ومع اقتـراب العـاشـرة غادر الأبـنـاء والبـنات جـميعـاً إلى منـازلهـم وإلى مناطقهم وعاد مسعود كما بدأ مع أم أحمد ونظر إليها التي هي الأخرى لم تستطـع أن تعمل على منع آثار السنـوات التي كان لها

تـأثيرهـا علـى وجهها ودار حوار صـامت بينـهـما تـخـلـلته دمـوع فـرحـة العيـد ولـقـاء الأبنـاء والـبنـات ودمـوع انـصـرافهـم بـهـذه السـرعة وعرفت ما سيقولـه وقالت لـه.. تذكر يا أبو أحـمد أول عيـد بعـد زواجنـا عنـدمـا ذهبنـا إلـى أمـك وأبوك وغـادرنـا بعد الإفطار إلـى منـزل أهـلي «لنـعايدهم» ثـم إلـى منـزلنا لـقد رأيت أمي بقدر فـرحتهـا بلقائنـا تحاول أن تمـنـع دمـوعها ونـحن نـغادر إلـى دارنـا.. هـذه الأيام يـا أبـو أحـمـد تعـود وغـداً سيـرى أبنـاؤنـا نفس الصـورة.. خرج مسـعود في الـيوم الـثاني صـباحاً «لـيعـايد» جيرانه جرياً على العادة ولم يجد من يستقبله إلاًّ جارة «صديق» البـقية فـكانت أبـوابهم مـوصدة كانـوا يغطُّون في نوم جـميل بـعد سهر طـويل.. وهو يخـرج من باب جاره صديـق قابله حـسن وقال له إلـى أين يا عـم مسعود؟.. وأضـاف حسن «أشـبـهم أهـل الحارة نـايمـين والـدنيـا عيـد؟» أجـاب مـسعـود بـحسـرة وألـم علـى عيـد زمان.. عيد.. إيه يا واد!!!؟؟..







وجهها

سار قدماً.. صوت حاد من بوق سيارة مسرعة.. أعاد إليه قدراً من الانتباه والحذر.. لأول مرة أعبر هذا الشارع راجلاً..

فتح عينيه متفرساً في الأبواب والشبابك.. وقطع الأرض الموحلة.. المحصورة بين المباني الحديثة اللامعة.. كل مبنى هنا يشهد بمستوى وذوق صاحبه، لكن المسألة ليست بهذه الصورة.. الصندوق العقاري مكَّن كثيرين من السكن في قصور تضاعف من فقرهم.. وابتسم يردد في نفسه (فقراء في قصور) وتمادى في محاكمة المشاهد التي يمر بها مرسلاً موجات من الآهات والبسمات الغامضة. لاتزال السباخ تمارس سلطانها على الأشياء هنا وتلقي بذيولها المعتمة على البيوت الأنيقة.

مر بصبية يركضون ويتراشقون بالحصوات عاد القهقرى.. تخيل نفسه راكضاً مع الصبية يلهو مثلهم بمثل هذه الحركات الرعناء في نظر الكبار مثله.. الكبار الذين يلهون بطريقتهم التي لا يعبأ بها الصغار. ابتسم وهو يشيح بوجهه إلى حيث لا تراه عين يحتمل وجودها. (ها أنا ألهو أيضاً. نزهة في أعماق الحزن والفوضى).

ما كاد يبتعد عن صخب الأطفال حتى باغته قطان كبيران يتعاركان بضراوة بجوار كومة من النفايات حيث تجثم قطة (مربرية) تشع عيناها الجميلتان ببريق النشوة وحلم الانتظار حسب استنتاجه. اختفى القطان وراء كومة من التراب على حافة الرصيف الأيسر يتبعهما فحيح الإصرار على الانتصار على حساب هزيمة أحدهما.

بدا الشارع في عينيه وكأنه يتعمد كشف أسراره يعرض ما يختفي عادة عن العابرين، هكذا فكر وبسمته التي لم تنجح في محو تغضنات الهم عن وجهه الشاحب تملأ وجهه.

كلب ضاوي الكسمين يسير منكساً ولعابه الغزير يرسم خطاً لزجاً على بلاط الشارع المترب. رجل مسن رث الثياب يحدق من خلال نظارته الرمادية. شعر بغصة (مصير محتمل في نهاية المطاف، الزمن هو الذي يحدد كيف تنتهي الجملة).

تزاحمت الأسئلة والافتراضات على شاشة ذهنه المكدود

تنبعث من أقصى البحيرة الرمادية في داخله. كل شيء يبدو أمامه الآن عبثياً وهامشياً. إذاً فأين هو صميم الحياة؟.

شبح إمرأة توارى في البعد الذي ييسر إليه بخطوات وئيدة.. تمدد بينه وبين ذلك الشبح الملفع بالسواد امتداد مقفر من القار والسباخ وأكوام لزجة من التراب، وبراميل صدئة مقززة، لا اخضرار، لا انسياب، لا جملة مفيدة تشير إلى ولادة حيوية تطرد هذا الموت المقنع بقصور أنيقة (يقطنها فقراء مثقلون بالديون)، وهموم سداد ملذات عابرة لا تصنع المستقبل. تراجعت البسمة عن شفتيه حين برق في نفسه (أنت تبالغ في تفسير الأشياء بسوداوية لا حدود لها).

اقترب من الشبح وكاد يهتف باسم زوجته. الخطوات الحذرة المتلكأة نفسها. القوام المتهدل ذاته! حين عبرت بالقرب منه عادت بسمته تحتل قسماته بلا فرح. ليست هي.. هذه إمرأة مسنة، كيف تصورت أن أم الأولاد تغادر بيتها.. سجنها الآن، وتساءل في نفسه:

- لماذا قلت: سجنها؟ لم يدع هذا السؤال بلا جواب.. فواصل يحاكم نفسه: (نعم كل النساء في حينا سجينات ومع ذلك فإطلاق سراحهن هو الكارثة بعينها!!).

حاول طرد هذه الأفكار فغرق في الذكرى.. ترك للطريق خطواته التلقائية، تجرفه البداية قبل ثلاثين عاماً.. جاءت

صورة أمه من أقصى ذلك الامتداد الزمني تقول في فرح ووجل:

- هل أنت جاهز. ما بالك مشوشاً في ليلة عرسك؟

- أنا! نعم جاهز كنت أنتظر إشارة منكم، هذا هو السبب. أصدقائي في المجلس وسأخرج إليهم للتأكد فقط من هندامي. أشعر ببعض الحرج من الموقف الذي ينتظرني!.

- هندامك؟ لا يوجد من هو أجمل منك الليلة يا بدرنا الغالي، لا تدع التشويش يفسد جمالك وفرحتي، بسم الله عليك، بسم الله عليك.. هيا ماذا تنتظر؟ لقد بعثت من تشعر أم العروس بقدومنا!!..

حول العروس ضجَّ المكان بوسوسة الأساور.. وعبق الأجساد الأنثوية المغسولة المضمخة بالعطر وأزهر بعقود الفل تطوق أعناق الشابات، أو تتدلى بنشوة على الصدور، افتراءات وتهامسات، وصليل، ونكات لاذعة، كما لو كانت الدنيا بأسرها قد تخلت عن همومها اختصرت نفسها في هذا المهرجان الصغير.

دخل محفوفاً بأقاربه ومعارفه وأصدقائه الخلص، مشوشاً زائغاً قافزاً بنظراته على تلك الوجوه المتألقة، وغمرته روائح المكان فلم يكن بإمكانه أن يميز رائحة عروسه الجامدة كالتمثال فوق عرشها الوردي، متوارية وراء زينتها وغلالاتها. بدت له

كائناً أسطورياً بلا وجه، اقترب مرتبكاً، أزاح عن الوجه غلالاته الشفافة وجلس فاقداً تركيزه، عاجزاً عن إدراك كنه مشاعره، انتزعه صوت لم يحدد صاحبته:

- انتهت الجلوة، حرسكم الله من كل عين.. تبارك الله ما شاء الله.

خرج من الحقيقة (الحلم) لا يدري. كما دخل فيه. مشوشاً، بلا تركيز عدا ذلك الأثر الغامض الذي لبث ثلاثين عاماً يحاول معرفته بلا جدوى. وجه عروسه التي غدت زوجته وأماً لأولاده وبناته السبعة ظل ملفعاً بالغموض نفسه ليلة (الجلوة).

واستمر (هو) يواصل استكشافاته لوجهها. في غرفة النوم وصالة المعيشة في المطبخ في السفر والإقامة. الفرح والترح، وفي الصور التذكارية، ثلاثون عاماً يبحث عن القسمات الحقيقية لوجه يعيش معه. وجهها الضائع بين الحقيقة والوهم، في كل الأوقات.. وقفت سيارة صغيرة وهي تحدث ضجة من كوابحها، وأطل منها وجه شاب لا يدري هل يعرفه؟

- أقرّبك يا عم..

- شكراً. اقترب من بغيتي.. ولا يدري كم مرة قد عبرت على يسارة سيارة الدورية.. أهي سيارة بعينها، أم..

استدار يميناً وسلك زقاقاً فرعياً باتجاه البيت، وبدأ يحس

بقشعـريرة تـدب في جسـده وتهـز كيانـه كله، وثقل فـي سـاقيـه، أهي الحمى؟. جاهد كي يصل إلـى بوابة داره الخـارجية، استـند إلى قائمتها اليمنى وضغط زر الجرس وأغمض عينيه.

انفرج الباب الصـغير، أطل وجهها، فانفجـر حين رآها باكياً بحـرقة، مـدت ذراعيـها التـي برزت عـروقها الـزرقاء، تتفـرس في وجهـه من خـلال دموعـها، مـن خلال الدمـوع المشـتركة أبصـر كل منهما الآخر لأول مرة.



ممـــــدوح
الجـــبـــريـــن

حائل. (السعودية)، نشر عدداً من القصص في الصحف والمجلات.

أرجـوزة المـوت(❖)

– «حصّة»؟

– نعم،

– ياللسكينة التـي تغمـرني بمجيئك، أطمـئن، أطمئن برؤيتـك يا حصّة...

– لو أنـك تخـرج من هـنا، مـا لك تـبدو الـيوم مـنهكاً أكثر، أشـهد بأني أحبك جداً.

(❖) الرقـص في ساحـة الموت هـو الارتجاز، والأرجوزة هـي ما يقـال عنـدئذ من نظم.

- آه يا حصّة، يالهذه التلال التي لا تنتهي، تل، وراءه تل، وراءه تل...



«حصّة» لم تعد أمامي، راحت كحلم ما قويت الجفون على الإمساك بأي من أشهى بقاياه، أبقت لي جمراً من أرجوزة تلتهب في قلبي، فانتزعت اللفافة اللعينة من على ذراعي وارتجزت رافعاً يدي وحرارة الدم أحسها تسري على جنبي اليمنى، عندما أطلت الممرضة بأسنانها الكثيرة فرّت هاربة بصخب، هذه الملعونة لطالما دعوت أن تنزلق من على سطح الأرض وتسقط في أعماق الشمس، لكنها إلى الآن وكأنما تزداد أسنانها كل يوم اثنتين...

صحت منادياً بصوت عال عال، عال.. حصّاآآه... يا حصّاآآآآآه...،

عيون كثيرة برؤوس متراكبة كانت تطل، والطبيب كأنما يجر جثته بأقدامه دخل، أشار بيديه أن (اهدأ)، وعندما رأى الدم والدم الذي ينزف من ذراعي.

قال بتباطؤ مثير: دعني أوقف هذا النزيف، ثم إن شئت أن ترقص، ارقص كما تشاء!!!

رفع اللفافة من الأرض وكان يسمعني بعينيه وأذنيه وأنا أقول: (أريد أن أحيا أيها الطبيب، هل تعي أن يفتقد الرجل أي

قيمـة لهذه الحيـاة ويظل مع هذا يـتنفس برئـتي خروف، كبـيرتين وما ثمّة خلية واحدة للصياح!!).

قـال وهـو يضـمّد الجـرح النـازف: كلـما اسـتطـعت أن تـكون هادئـاً أكثـر، كلـما قـويت عـلى أن تـخطـو خطـوة صحـيحـة باتجـاه الحيـاة التي أحبـبت، أنـت لم تـقـل أنك ثـور على أي حال، وأنـا لا أعنـي أن تكون سميناً بأي حال!!

قلت: ياللطبيب المعتق!!

نظر إلى الجـدار كأنه يحدثه، قال: لو أن كل شخص ركض إلـى حيـاته التـي يحـب مـثـل ركضـك أنـت لم يصـل أي شـخـص، سيبقـى متعـثراً بـأشـياء تـافهـة وربما حقـيرة أيضـاً حتـى تفوته الحيـاة، ربما تمر بـالقـرب منه، قـريبة جـداً، لكنه سـيبقـى عـاجزاً عن الفوز بجناتها، أرجو أن تهدأ ...

كان قـد أكمل ربـط اللفـافة ذات الرائحـة البيـطرية ثـم قال: أمـا تعلم أننـا نـخدم أنـاسـاً كثيـرين؟!! ألا تـساعـدنا بـالهـدوء؟ ألا تعرف كيف تهدأ !!

مـشـى إلى البـاب ببطء، أغـلقـه خلفـه بقـوة، وإلـى سـريـري انقـذفت كقـطعة إسـفنج وفـي آخر تماسـكي تربـعت في منـتصـفه وصحـت منـاديـاً بـفـزع صـاعق: وآآآآ و، يالـطبـاآآآيب!، فتح البـاب فإذا هو، ممسكاً بمقبضه سـأل: أنت ماذا تريـد؟ ماذا تريد؟؟

طلبت منـه ألا يذهب لـنتحـدث عن أي شـيء، عـن أي شـيء،

فقط لا أطيق أن أبقى وحيداً بهذا الليل القارس وهذه الاحتمالات التي لا أجد أياً منها إلا سيئاً..

قال بتلطف مصطنع: أعدك بأن آتي إليك، أرجو أن لا تنسى ما كنت ستقوله، فسكت، والباب مغلق خلفه، وأنا أنظر إلى أعلى الجدار حيث نافذة صغيرة لا تعرف إلا، لعاب العنكبوت، ولا يبغضها هي والجدار والغرفة الكئيبة وهذا المعتقل المجاني والطبيب ونكهة الموت أحد أكثر مني...



– حصّة، أكاد أتذوّق طعم وجهك والنور، حصّآآآآآه...

– نعاااام، نعم!!، ما بك؟!

– أنا لا أريد جسدي!! هل يقوى الموت على مقابلتي بغير هذا الجسد؟

أريد أن أهرب بعيداً، بعيداً !! لن أنتظر مجيء الموت إليّ! أريد أن أبقى بعيداً عن الموت المجدول، أريد أن أكون بالنهر يا حصّة...

أقسم لك بأنني رأيت الحياة ذات برق...

– إيه، أدري، لم أكن لأقوى على المجيء إليك لو لم ترى تلك الحياة، أتعرف ما الذي يشدني إليك؟، يااللعنة، ما الذي جرى لأسنانك؟ افتح فمك، أين هذه، وهذه؟ يااللبائس!!

- دعك مـن أسنانـي الآن وقولي، قولـي كيف أقفز إلى الحـياة... حصّآآآآآه...

الطبيب واقفاً أمامي كنصب، جلس علـى الكرسـي الأجرب، أدار رأسه متتبعاً رسـوم الدم، وفجـأة سأل: من هـي حصّـة؟ أين اختفت؟ كنت تحدثها قبل ثوان إن شئت ألا تخبرنـي فهذا لك، ولكن، أتمنى أن تخبرني أين هـي؟

قلت مشيراً إلى السقف: حصّة تـأتي من هنـا، ينفرج عنها السقف فتأتي وينفرج لها السقف فتروح.

مـرّات كان الطبيب يحدّق بي، ومـرّات أخرى كان يحدّق بالسقف، أشار إلى أعلى بسبابته المنفردة بالطول ووجهه باتجاه السـقف وهـو يـقـول: تـأتـي مـن هـنـا، وتـروح مـن هـنـا؟، أومـأت برأسي مجيباً فقال: إن كان ما تقوله حقاً فهو شيء بديع، ولكن قل لي، هل يحدث هذا حقاً؟ ثم صار يتردد بين هذين الجدارين المتقاربين ويداه متماسكتان خلف ظهره وهو يحدث نفسه وربما يحدثني:

تمـر بي بعض الـومضـات أشـتهي وبـعزيمـة قـويـة أن أصيح مثل صياحك أحياناً أو أشد، ولكنني لا أستطيع، ولا أستطيع، هـل تقـدر علـى أن تجعلنـي مثلك؟ لا، لا، ليـس مـثـلك تمـامـاً!! أعنـي... هـل تفهم مـا أعنيه بـالضبـط؟ هل تمتلك القدرة علـى تغيير الآخرين؟ ولـو شيئاً قليلاً؟ هه، كيف أكون أنا هـو أنا؟، لا، لا، بل كيف أكون أنا هو ما أريد أن أكونه أنا؟! هه؟ سمعتني؟

قلت: لا أعرف إلا حصّة...

أدهشني بلا خوف من كثرة تردداته آتياً ورائحاً بين الجدارين وقبل أن يغلق الباب خلفه ذاهباً عاد بوجه مرعب فرأيت يده ترتفع عالياً ولا أذكر بالتحديد أين هوت!



- حصّة...

- نعم!

- أطيلي البقاء عندي يا حصّة، لم تروحين وأنا أشد ما أكون محتاجاً لبقائك؟

- أين أبقى، هنا، أم في قلبك، أم في مساحة بصرك؟، ليس ثمة مسافة طويلة ما بيننا.

أما ترى كم أنا قريبة منك؟ يوماً ستذهب معي إلى هناك، سنبقى معاً، معاً .. أنت لا تدري متى ولا أنا، لعله يكون أقرب مما نظن، أتذكر البرق؟

أنا رأيت البرق مثلك، كنت أجمع الثياب التي نشرتها أمي بالسطح، ثم دوّى الرعد، كأنما انهارت السماء، شق البرق السحابة بسيف نصله بيد مثل يدك هذه، كنت أنظر إليه لكنه لم يخطف البصر بل لسع صدري وقلبي ثم غاب البرق.

وأنا أخلع ملابسي المبللة بالغيث قلت لأمي: (يمّه)، إن

البرق الآن في قلبي وفي دمي، كانت تنظر إليّ وتبتسم بغموض لذيذ، ثم صاحت بي على عجل أن لا أتحرك كثيراً حتى لا أطفئ سراجنا ذا الزجاجة المكسورة، ورائحة الفتيلة تؤكد لي أن قلبي الآن هو الذي يحترق وليست الفتيلة، لا، ليست الفتيلة، هو الذي يجيء بي إليك من غير حرف ولا صوت ولا رجاء، نأتيك معاً أنا وقلبي، لو أن قلبك توهّج ذات برق ستطرأ عليه الكلمة التي تأتي بك للنهر، أو تأتي بالنهر كله إليك، أحلف بأني سمعت قلبك يقول كلمة كأنها هي، هل قالها قلبك؟ هل سمعتها أنت؟

- أين البرق؟ أين ألقى البرق يا حصّة؟ بل كيف يتوهّج القلب كله، كيف، كيف، كيييف؟

سقف قريب، أرض عاقر، ليل وموت.



- صباح الخير ياذا الركبتين! جاءك الشخص الذي كأنك لا تحبه!

قلت: لا تهتم كثيراً، فالشخص يرغم أحياناً على أن يعيش مع من لا يحب! وربما مع من يلعن صباح مساء.

كان الطبيب يهز رجله التي وضعها على الأخرى وهو يسند ظهره على الكرسي الأجرب ذاته، قال: أخبرتني المرضة أنك كنت هادئاً ليلة البارحة.

قلت: تباً لـ (هبة السباه)، وتباً لـ (هبة المسا)!!

مد الطبيب رجليه على استقامتهما وهو يضحك بتمنّع، ثم مسح بباطن كفه اليمنى على جبهته، أمررها على عينيه فأنفه ففمه وكانت عيناه على أقصى اتساع وهو يقول: أنا لم أكن هادئاً ليلة البارحة، انتابتني صيحة مباغتة فصحت بأشد ما قويته من صوت، كان فمي قريباً من أذن زوجتي النائمة فتقافزت كأنما تخبطها الشيطان بألف مس، ولم أفعل بعدها أي شيء برغم محاولاتها وتباكيها المقولب، تظاهرت بالنوم العميق، العميق جداً، وأنا أتساءل بعبرة قاتلة، هل أنا الشخص الوحيد الذي يتظاهر بالنوم؟ أم الشخص المليون أم واحداً من الثلاثمائة مليون نزيل، هل هذه هي الحياة؟ هل هؤلاء ليسوا إلا هؤلاء؟ هل ياترى تسري عدوى الصيحة بالصوت، أم بالبصر، أم بالدم؟ أم أن النور تملؤه صيحة أخرى؟

ياللعدوى، ياللعدوى، آآآآآهـ، يالهذه المجرّة التي تجثو على رئتي!

لا قلبي ولا سمعي ولا بصري ينفذ من خلالها، هل تعتقد أن ثمة وسيلة!

ثم وقف الطبيب صائحاً،

ثم صاح،

ثم صاح،

ثم بكى بصوت تصدّعت منه الليالي والغيوم والمقابر، والترائب، والسلاسل والأصلاب...

ثم نهض من الكرسي واضعاً يديه على وجهه،

ثم فاتحاً الباب باصقاً على كل من وراء الباب،

ثم خارجاً بالصياح إلى مجرات أخر،

ثم وقع خطواته في الممر عابراً،

ثم أصوات زجاج يتحطم على الأرض والجدران بشدة،

ثم أصوات غاضبة،

ثم صياح صوت، هذا نزيل آخر، هذا ليل طويل.



اعتماد عبدالعزيز النعيم

قاصة سعودية، نشرت لها مجموعة قصص في الصحف والمجلات المحلية.

أنا ودموعي

كانت تجلس وحيدة في غرفتها تحدق في السقف.. تعيش مع الفراغ لحظات طويلة كسنوات من الشقاء والألم، قفزت فجأة من مكانها تسمع صوت الهاتف يرن.. تركض بسرعة.. توقع كل ما هو أمامها.. تقع أرضاً وتقف من جديد تحاول السيطرة على نفسها وعلى جسدها الهزيل.. دقات قلبها تتسارع وكأنها تسابق الزمن في لحظات.. تلهث والرنين مستمر.. تشعر بأن كل ما هو أمامها يهتز.. تقترب أكثر.. تلمس يدها سماعة الهاتف.. تقربها من أذنها مغمضة عينيها خائفة مما ستسمع تضع يدها على قلبها ولكن.. لا أحد هناك

إنـهـا لا تـسـمـع شيـئـاً!! لـيـس هـنـاك مـن صـوت يـوقـظـهـا مـن غيبوبتها..

وقفت لوهلة وأخذت نفساً عميقاً.. يا إلهي إلى متى؟ إلى متى ستظل هكذا؟؟ إلى متى ستظل تسمع صوت الهاتف يرن وتتألم لأنها لم تسمع صوته... إلى أين تريد الوصول بتهيؤاتها؟؟ الهاتف لم يرن.. مجنونة هي مجنونة.. تصرخ بهستيرية: الهاتف لم يرن.. لم يرن..

(تعبتُ تعبت..) توقع الهاتف وكل ما هو أمامها أرضاً.. تبكي بحرقة شديدة.. لقد كان الهاتف صامتاً كصمت المقابر والوحشة التي تعيشها من بعده أحيتها من عذاب انتظار مستمر لا نهاية له..

لماذا يحدث لها كل هذا؟ هل هي مخطئة لأنها تريده.. هل هي مخطئة لأنها مازالت تحبه؟ أم لأنها مازالت متمسكة به وتنتظره؟؟ من المخطئ؟؟ سكنت والدموع تتحجر في عينيها.. كم تشعر بالقرف من حالها.. من استسلامها لوضع فرض عليها.. من جرح مازال ينزف بشدة.. كلما تذكرت كلما أدركت أنها لا شيء.. هي ليست سوى شيء مجرد من التسمية..

كأنما أصبحت تكرهه وتكره ما جعلها تشعر به من بعده.. وتكره نفسها أيضاً على قدر ما أحبته.. تمشي بخطى متثاقلة نحو غرفتها وكأنها جسد مبرمج على الحركة وتدخلها

لتلقـي بنـظرة سـريعـة علـى جدرانها وكـأن الكون كلـه من حولهـا يدور.. وحدة تحاصـرها مـن كل ناحية.. وغـربة قاتلة حتى هـنا فـي قـوقعتـهـا الخـاصـة الحـافظـة لأسـرارهـا والـشـاهـدة عـلـى ونـاتهـا.. تتجول نظـراتهـا بسرعـة علـى ما فـي غـرفتهـا وكـأنهـا تسفه كل ما هو حولها.

الصور تطل من نوافذ بعيدة على عينيها. وتقترب تقترب وكأن الزمن تكثف وقصرت المسافات وأصبح كل ما حولها ظلام إلامن تلك الـرؤى الـتي قدمت مـن تجـاويف الـزمـان زائـر ليل وغربـة ومكـان.. ذلك البـرواز تقـرب منهـا وتقـربت منـه وكأنـه يد الرحمة مـدت لغـريق. تمسك بـه وتنظـر إليـه كالـطفـل المستفـهم عما فـي يديه وتضغط عليه بشدة.. تنظر إليه بحدة واستغراب وتغـمـض عينـيهـا بقـوة وكـأنهـا تنـعش ذاكـرتهـا فتبـكـي بـحـرقـة وشراسة وتهطل على وجنتيها دموع ثقيلة ساخنة تغسل وجهها الطفولـي المتعب.. ولا تسقي حلقها الجاف وتضع يداً علـى كتف المقعد لتتكئ عليـه ويتفـاقـم لـديهـا ذلـك الشعـور الخـانق المـذل بالـضعـف والعجـز.. ترمق البـرواز والـصورة التـي يحتـويهـا.. هـي ولكنها ليست هـي!!

أصـبـحـت لا تـعـرف ذاتـهـا وكـأن مـن فـي الـصـورة غـيـر وجهها. تتراكم الأسئلة في عقلها لتسـأل نفسـها ترى علـى ماذا تبكي؟ أعلـى نفسها أم عليـه؟ أم على عمرها الضائع بين حدائق شوكه وجفاف عينيه؟؟

كسـرهـا كثيـراً وطويـلاً.. بـأنـانيـة حبـه وبقـسـوة قـلبـه المفاجئـة.. تتنـهد تنـهيـدة المتـحسـر علـى حـالـه كيـف كـان وكيـف انتهى إليـه.. اشتاقـت لزمن وردي لـم يعرفـه. لضحـكتهـا العفـوية الـطازجـة.. لا لضـحـكات الاسـتهـزاء البـاردة الـتـي تزيـف ذاتهـا.. نسخة تحمل هم كل شيء.. لا تعيش إلا لتحيي ذكرياتها..

أمعقول هـذا؟ كيف دخـل حيـاتها بـسهولة؟؟ كيـف سيطر عليهـا واحتـل قلبها..؟؟ كيف قـلب حيـاتهـا وحولـها مـن جنـة إلى جحيم.. عـاشت قبـل أن تعرفـه بلا ألـم.. بلا قلـب مجـروح.. بلا حب مهـين وذكريـات مزيفـة.. تعرف مـذاق النـوم ولا تحمـل همـاً ثقيـلاً يقلبـها فـي فـراشهـا مئـات المرات إلـى أن يتعـب جسـدهـا ويتخدر عقلها وتنام كجثة هامدة مع طلوع النهار.

لا تـسـتطـعـم نـومـاً ولا تـسـتلـذ طـعـامـاً ولا تـعيـش حيـاة.. يسـرقهـا خـيالهـا لتسـتعيـد صـدى ضـحكتهـا البـريئـة الـتي تضـج بهـا الأمـاكـن، وتـتـوالـى عـليـهـا رؤى طفـلـة كـفـراشـة ربـيـع لا تـكن ولا تجـرح.. تعيـش كل يوم لـتجـمل عـالمهـا والعـالـم مـن حولـهـا.. متفائلة بغدها..

إن ابـتـسـمت سـعـد مـن حـولـهـا.. طـفـولـة بـسـمـتـهـا تـسـعـد المريض وتبهج الوحيد وتطفئ نار الغاضبين.. لقد كانت ببساطة تعيـش.. ولـكنهـا الآن؟؟ مـا الآن عـمـا فـات فـليس هـنـاك وجـه مقـارنة بين الحي والميت.. فهي كمن توقف عقله وجسـده حي.. صور متضاربة تبعثر تفكيرها فتتعب ولا تستريح..

تدور الـدنيا من حولها وهـي جالسة فـي غرفتها البائسة وهـي بلا حـراك.. ما الـذي تريـده؟؟ مـا الذي تـفعلـه؟؟ لا شـيء.. إنـها لا تـعرف شـيئاً ولا تحـتاج أن تـعرف فـلـقد تـعبـت من مـرارة الأسئلة؟؟ تـعبت من كل شيء.. من حياتها.. من نفسـها.. من كل مـن يراهـا ويسـألـها عـما بهـا.. ومن كل هـمسـات تمسـها.. كـأن الكل ينـظر لـها نظـرة الشـفقة علـى ضياعـها وعلـى حالـها المؤلم الممل..

كثير من زارها وبكى على حالـها وتوسل إليها أن تبدأ من جديد ولكن ذلك التبلد الذي يسيطر على حياتها كبـر بهـا من رقة طفلة الأمـس إلى قسوة إمرأة لا يؤثر فيهـا شيء فلا الدموع ولا التوسـلات ولا الشمـاتة سـتحرك ميـاهها الراكدة.. لم تعد هنـاك ردود فعل لأي إحسـاس فكلمـا ذرفـت من أجلـه الـدموع أو أشعـرها أحد بـحبه وبمسـاندتـه لها كلمـا ازدادت قسوة وشـاحت بوجهها لتتـمتم بصوت خافت بأنها مسلسـلات لا تنتهي.. كم من قلب رجاها أن تعود لـعهدها القديم وقلبها الرحيـم ولكن هيهات لتلك الأذن الـتي سـئمت تلك الكلمـات المكررة أن تتقبـل المزيـد. فلقد تعودت تشيح بوجهها عن تلك الأعين والألسن التي تتحرك دون أن تسمع شيئاً منها وكأنها تغيب عن حاضرها الذي يعذبها ويـنـفرها مـن نفسـها أكثـر فأكثـر.. ترى ما الـذي سيحـل بها أكثر مما حل؟؟ وما الذي تـرتجيه من حياتها غيـر أن تحقق مرادها.. أفلـتت «البـرواز» من يدهـا بهدوء لـيقـع على الأرض وكـأنها تـقول

لنفسها فليذهب هذا الماضي إلى اللاعودة فلم أعد أعرفه.. أفلتته بهدوء وكأنه وقع منها فلقد أصبحت تكره أن تفهم نفسها. وأن تواجهها نفسها بما تهرب منه أياً كانت الحقيقة حلاوة ومرارة.. وأسندت رأسها على المقعد لترمي بيديها على كتفيه الكبيرتين وتغرق نفسها في لحظة استرخاء. تغمض عينيها لتحلم به من جديد وتعيش بقية أيامها وحيدة تنتظره وتنتظر رنة الهاتف التي ستعيد لها حياتها وتسترجع بها كرامتها المجروحة لتقول له اشتقت لك ولدفء صدرك الحنون ولكني ما عدت أحبك بل أصبحت أكرهك وأحتقرك حبيبي....!!



محـمـد علـي قـدس

من مواليد 1948م، أصدر خمس مجموعات قصصية منها: مواسم الشمس المقبلة (1982)، النزوع إلى وطن قديم (1984)، آخر ما جاء في خبر سالم (1995).

أحياناً نموت واقفين

الرياح تحرك كل ساكن!

تهتز الأشياء.. كل الأشياء في وجهه. يغوص في حلم كئيب. مثقل بهواجس غريبة. ليلة مقمرة. البدر يتلألأ فيها محزوناً. تتمدد في عينيه خيالات يتطامن لها قلبه. يحس بانقباض يوقظ في نفسه المخاوف. وحشة القبور لا تثيره! عبرة الموت تمثُل بين عينيه كل يوم.. فقد تعايش مع الموت.. وفي صحبة الموتى! لماذا هو خائف الآن؟ تشعشعت أنفاسه برائحة الطين اللزج.. والسدر والكافور! كيف يداهم الخوف مشاعره فجأة؟

يستغرب ذلك الإحساس.. فهو إحساس غريب يغلبه! بدنه مقشعر.. قلبه لا يكف عن خفقانه.!!

إحساس غريب.. كأنها النهاية.. يساوره حزن اليائسين.. وكآبة الخائفين يغتال مشاعره أحس.. بأنه سيكون بين الموتى الذين واراهم التراب! إحساس بأنه ميت قبل طلوع الشمس!

الجو رطب رطوبة لزجة.. الأشياء تتنفس في وجهه بأنفاس خانقة! أزيز الريح المتخبطة بالأعشاب الجافة والأوراق المتدحرجة بين أحجار القبور، كأنه زحف ثعبان أو حية رقطاء على التراب. توشك أن تتربص به لتلدغه أو لتقتله.

جلس على الأريكة.. أسند رأسه على ركبة قدمه المنتصبة. انتفض فزعاً وانكمش في نفسه!! يتوهم كل شيء.. حمى داخلية تسري في جسده وتسكن عظامه!

لم يجد عند الأطباء ما ينهي مشكلته، ما يخفف من معاناته بعض المسكنات التي يتعاطاها أخذت تفقد مفعولها. مفاصله متآكلة، وخطواته ثقيلة كهمومه.

يجوس ببصره في كل الأنحاء! قَلب تفسير كل هاجس على عدة وجوه..! يخشى حتى مجرد التفكير فيها ! وخز يصيب كل شبر في جسده وعظامه!! مرضٌ خفي يتنامى في داخله.. صدره ضائق.. أنفاسه متلاحقة.. كأن فحيح أفعى ينفث في صدره.

أرسـل نظـراتـه الـزائـغـة بـاحـثـاً فـي الـتـراب والأحـجـار المترامية في كل صوب!!.. لاح له طيفها.. جاءت كعروس تزدهي بفستانها الأبيض الشفيف.. حورية.. تطوف بسحرها الأخاذ حوله.. تنثر عبيرها.. تداري بخجل نظراتها المستحية! تسمر في مكانه.. بدنه مقشعر.. الريح تراقص.. ثوبها الناصع البياض.. شعرها الحريري يسافر مع الريح والسواد!! رائحة السدر والكافور تتغلغل في أنفاسه.

«أخ.. واأسفاه على ما مضى.. إني أموت واقفاً.. وها أنا ذا أحتضر. حتماً.. لابد أنها النهاية».

سكنت الريح.. خفتت الأصوات إلا من نسائم جنوبية تهب من حين لحين.

«حمداً لله الذي أماتني لأستريح من دنياكم! دنيا خبيثة.. وأخبث ما فيها أنها متعة فانية ونعيم زائل..».

كل شيء ساكن. بدا الركن الذي كان يقبع فيه رجلٌ غريب خالياً.، إلا أن صوته مازال يتردد صداه في أعماقه!! صورته ماثلةٌ أمام عينيه بكل تفاصيلها وملامحها..، قد يكون حلماً.. إلا أنه تجسد له كأمر واقع. لم يكن كطيف عابر، كما كان طيف ابنته الذي نسجته هواجسه.. جاءه طيف ابنته وقد كانت غارقة في دموعها، هل عاد ليذكره بظلمه لها وتجنيه عليها!. ماتت قهراً ضحية بغض امرأة احتلت مكان أمها. كانت

عروساً فاتنة تُخطب لوُدها وحُسنها وخُلقها. زُفت مجبرة في عرس هو المأتم، استقبلتها السماء عروساً تغرق في أحزانها.

جسمه الناحل ينتفض كشاة ذبيحة.. الدموع تخضب وجهه. أحس بأن حركته قد شلت. قدماه تسمرتا في الأرض. عُوده يهتز كبندول ساعة عتيق. لحظات رتيبة.. وكئيبة..، ماضيه البائس يتراءى له صوراً بشعة في مخيلته، دمه يحترق.. وقلبه في ضعفٍ يلاحق ضرباته المتعانقة!!

يغوص في حلم كئيب، مُثقل بهواجس غريبة. مشاعره محتدمة بالرعشة والخوف..!!

عاد إليه الهاجس من جديد.. هل ستشرق عليه الشمس حقاً؟! هل سيكون هناك.. غدٌ جديد؟ لا يدري!!؟

بوده لو يصرخ.. لو تساعده قدماه المصابين باليُبوسة والروماتيزم!! لأطلق لساقيه العنان.. وفر هارباً من نفسه الشريرة.. أحس بانقباض.. انتفاضة غريبة تسري في جسده.

صوته محبوس في داخله. رائحة الطين اللزج.. تخنق أنفاسه.

أشعل سيجارة. فأشتعلت نيران الخوف في قلبه. كيف له أن يتجاوز حزنه وألمه.. وينسى أنه مثقل بهم فادح.

تسلل إليه طيفها من جديد. اخترق السحب الليلية

الـرمادية، كهـلامات بعضـها إثـر بعض يرى وجهـها الدامـع مـن بينها يتسلل!!

دموعهـا تبلـل ثوبهـا الأبيـض، وجههـا وشعـرهـا المسـدل يقـطران ماءً. دس وجـهه بين يديـه.. انتـفض لشـيء في نفـسه، لا شيء يمكن أن يكون بـديلاً.. لشيء آخر. نحن نتخيل ونتمنى. ولـكن،! هـدأت الـريح! نسـيم بـارد يدغدغ صـفحـة وجهه.. بـدت السماء صافيـة.. وقد تسربلت في ثوب ضوء القـمر! ضم قدميه خائفاً فـبرزت عظـام ركبتيه مـن تحت ثوبـه الفضـفاض الخـشن، قـدماه تلتصـقان وتتنـافران بـالارتعـاش!! سـاعات قـليـلة ويبـزغ الفجر «ترى هل يدرك الفجر؟».

إحساس غـريب! قلبـه يحـدثه أن شيئـاً ما سيحـدث قبل إشراقة الصباح. في قلبه مشاعر إنسان آخر.

رائحـة الـطين اللـدن.. وبقـايا رائحـة السـدر والـكافـور.. تملأ جـو المكان وتـزيد من وحشـته.. يتـكاثف حزنـه وخوفه! ليـلة لا يدري متى تنتهي؟!.

الريـح هادئة.. لكن شيئاً مـا يتحرك.. يتحـرك مع الـريح! يـزحـف علـى الأرض.. زحـف ثعبـان أو حيـة رقطـاء تتـربص بـه لتقتله. أحداث الليلة توشك أن تنتهي، لتنتهي مأساته.

ألقـى السمع وهـو غريق.. ضربـات قلبه مـضطربة. الـريح ساكنة. أحس بضيـق أنفـاسه المتـلاحقـة في رتابـة.. روحه كـانت تصعَّد في السماء مختنقاً.

تَلَفَّح ببـردتـه الحضـرميـة.. الخوف يسـكن داخلـه.. بل يغتال مشاعره.. أسلم نفسه لهواجس تبددت معها طمأنينته.

من أين جاء؟ كيف جاء؟ لا يـدري! جلس القرفصاء غير بعيد عنه في ركن قصي لحيته كثة أشعث أغبر يتدثر بإزاره الأبيض! قد يكون سائلاً.. أو محتاجاً، ولكن أفي هذا الثلث الأخير من الليل؟ كل شيء محتمل في ليلة موحشة لا يدري متى يبزغ فجرها! مفاصله متآكلة، وخطواته ثقيلة ثقيلة .

سَرَت قشعريرة في سائر بدنه.. كآبة اللحظات الأولى تلاشت.. خوفه لم يعد يقلقه ولربما جاءه أمن يؤنس وحشته. بدا وجهه مشرقاً بالنور.. في عينيه بريق لامع.. وصوته جهوري له صدى.



الراوي.. وسؤال التناص السردي

تواصل **الراوي** في هذا العدد احتفاءها بالدراسات السردية الموسعة التي تعمق الجوانب النظرية في السردية العربية. ورغم أهمية هذا الجانب فإن **الراوي** تقترح أن يكون عددها القادم عن قضية من أهم القضايا السردية، وهي قضية تعالق الرواية مع التراث السردي، رغبة في استكشاف جماليات التجارب السردية التي أنجزها الروائيون العرب، بدءاً من تجارب جورجي زيدان، ومروراً بإسهامات نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وواسيني الأعرج وغيرهم من الكتاب الذين جدوا في ارتياد آفاق التراث السردي. و**الراوي** تسعد باستقبال المساهمات في هذا الموضوع، وتعد بنشرها مجتمعة إن توفرت المادة الملائمة لتكون بين يدي الباحثين وطلاب الدراسات العليا.

رئيس التحرير

حسن النعمي

كما توجه **الراوي** عناية السادة الباحثين والقراء إلى رغبتها في استقبال حوارات مع المختصين في السرديات العربية ومع الروائيين العرب للتعرف أكثر وعن قرب على أنماط التفكير السائدة خارج فضاء الكتابة النقدية والسردية.

كما يسر **الراوي** أن تؤكد استعدادها لنشر مقالات عن السينما والمسرح من المنظور السردي، رغبة في مقاربات شاملة لكل أشكال التعبير السردي.

* * *

الدراسات السردية العربية
- واقع وآفاق -

عبدالله إبراهيم

1 – مدخـــــل:

ظهرت «الدراسات السردية» المتخصصة في النقد العربي الحديث خلال الربع الأخير من القرن العشرين، وشُغل بها كثير من النقاد العرب بين رافض لها أو آخذ. وهذه الحقيقة التاريخية ينبغي ألا تطمس أمرين أساسيين في هذا الموضوع، أولهما أن عناية النقد بالآداب السردية قديمة في الثقافة العربية، وثانيهما أن الاضطراب لم يزل يعصف بالدراسات السردية التي لم تستقر فرضياتها الأساسية، ولا مفاهيمها، ولا طبيعة العلاقة بينها وبين الأدب الذي تقوم بتحليله.

من الصحيح أن طريقة النظر إلى النصوص السردية تغيرت جزئيا، لكن ثلاثة عقود من الممارسة النقدية كان ينبغي أن تفضي إلى دراسات متماسكة تقدّم رؤى مختلفة للآداب السردية ووظائفها، وتحدث تغييراً في الدرس

الجامعي الذي لم يزل يئن تحت وطأة المفاهيم القديمة للنقد. وينبغي القول أيضاً: إنه لم تُقبل نظريات النقد الحديثة بصورة كاملة في الأوساط الثقافية والجامعية؛ وذلك أمر يتصل بعدم تبنّي فكرة الحداثة في تفاصيل الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية. ثمة دراسات سردية متفرقة، وتحليلات معمّقة، لكن انغلاق مجتمعاتنا على نمط تقليدي من الفكر والعلاقات أدى إلى عدم اعتراف بأهمية هذه الجهود المتناثرة، بل هي تتعرض لمزاحمة خطيرة من الفكر التقليدي الرافض لكل ما هو جديد بدواع كثيرة.

انشطرت المواقف حول الدراسات السردية، فمن جهة أولى سعت تلك الدراسات إلى الانتقال بالنقد الأدبي من الانطباعات الشخصية، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة، إلى تحليل الأبنية السردية، والأسلوبية، والدلالية، ثم تركيب النتائج التي تتوصل إليها في ضوء تصنيف دقيق لمكونات النصوص السردية. ومن جهة ثانية حامت الشكوك حول قدرتها على تحقيق وعودها المنهجية والتحليلية؛ لأن كثيراً منها وقع أسير الإبهام، والغموض، والتطبيق الحرفي للمقولات السردية دون الأخذ بالحسبان اختلاف السياقات الثقافية للنصوص الأدبية.

وحينما نروم وصف واقع «الدراسات السردية» في النقد العربي الحديث، فنحن بإزاء اختيارين، فإما أن نتعقّب خطياً جهود النقاد المعاصرين بطريقة مدرسية، أو أن نتخطّى ذلك ونستفيد من مكاسب التاريخ الحديث للأفكار، حيث تصبح الظاهرة المدروسة موضوعا لتحليل متنوّع الأبعاد والمستويات. والاختيار بين هاتين الطريقتين هو اختيار بين رؤيتين وموقفين، فتبنّي معطيات تاريخ الأفكار الخطّي سيدفع بفكرة الوصف دون القيمة، والأخذ بمكاسب التاريخ الحديث للأفكار الحديث سيدفع بفكرة التحليل والاستنطاق واستنتاج المعرفة إلى مداءاتها القصوى؛ ذلك أن علاقة النقد بالأدب ليست علاقة حيادية وشفّافة، إنما هي علاقة تلازم وتفاعل، فهما يتحاوران ضمن نظام ثقافي موحد من الإرسال والتلقي. ولا أجد جدوى معرفية من الأخذ بالاختيار الأول، اختيار الوصف والمعاينة المجردة، إنما أدعو إلى توظيف الإمكانات المتاحة للاختيار الثاني، فذلك سيجعل من «الدراسات السردية» موضوعاً لتحليل متشعب يستكشف واقعها، ومشكلاتها، ورهاناتها، وآفاق تطورها، ضمن سياق الثقافة العربية الحديثة

2 – المرجعيات:

حينما نبحث واقع «الدراسات السردية العربية"فليس من الحكمة تخطّي المرجعية النقدية الحديثة، فالتطورات التي عرفتها نظرية الأدب في القرن العشرين جهزت"السردية» بكثير من الركائز الأساسية

التي أصبحت من أركانها الأساسية. ومعلوم أن مصطلح «السردية Narratology» مرتبط بمصطلح أقدم وأشمل، هو «الشعرية Poetics» والعلاقة بين «السردية» و«الشعرية» صحيحة في التصور العام لنظرية الأدب، إذ مالبثت أن انفصلت الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، واستقام لكل منها خصائصه الأدبية المميزة، فانبثقت حاجة منهجية ومعرفية لتوسيع مفهوم نظرية الأدب لتتمكن من شمول الأنواع الجديدة. وباستقرار الأشكال الأساسية للسرد في العصر الحديث، أصبح من اللازم أن يُستحدث مفهوم معبّر عنها، وإطار نظري لتحليلها، وتصنيفها، وتأويلها، فظهرت «السردية» التي أصبح موضوعها استنباط القواعد الداخلية للأشكال السردية، ثم وصف مكوناتها الأساسية من تراكيب، وأساليب، ودلالات.

وإلى «تودوروف» يعود الفضل في اشتقاق مصطلح Narratology الذي نحته في عام 1969 للدلالة على الاتجاه النقدي الجديد المتخصص بالدراسات السردية، بيد أنّ الباحث الذي استقام على جهوده مبحث «السردية» في تيارها الدلالي، هو الروسي «بروب» وقد بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة، واستخلص القواعد الأساسية لبنيتها السردية والدلالية، ومالبث أن أصبح تحليله للخرافة مرجعاً ملهماً للسرديين، فراحوا يتوسّعون فيه، ويتحقّقون من إمكاناته النظرية والتحليلية، وقد أطلق «روبرت شولز» على هؤلاء «ذرية بروب» وفي طليعتهم: غريماس، وبريمون، وتودروف، وجنيت، وبالتقاطها رأس الخيط من بروب، وسّعت ذريتُه المفهوم، بحيث انتهى الأمر به ليشمل كل مكونات الخطاب السردي. فظهرت «السردية الحصرية» التي تطلّعت إلى وضع أنظمة تحكم مسار الأفعال السردية، ثم «السردية التوسيعية» وهدفت إلى اقتراح نماذج قياسية كبرى تستوعب الاحتمالات الممكنة للأفعال كافة داخل العالم السردي للنصوص الأدبية، وحاولت الإفادة من المعيار اللغوي الذي أسس له «دو سوسير» في حقل اللسانيات الحديثة، فلكي تتمكن الدراسات السردية من معرفة طبيعة الأفعال السردية ينبغي أن تعتمد معياراً قياسياً لذلك. وانخرط عدد كبير من النقاد في هذين التيارين الكبيرين، الأمر الذي رسخ من مكانة «السردية»، وإشاعتها في النقد الحديث. واعترف بـ «السردية» نقدياً حينما أصدر «جنيت» كتابه «خطاب السرد» في عام 1972، وفيه جرى تثبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود «السردية».

لم تبق «السردية» مقترحاً نظرياً جامدا، إنما ربطت بنظرية «التلقّي»، وهي نظرية تُعنى بتداول النصوص الأدبية، وكيفية تلقّيها، وإعادة إنتاج دلالاتها ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها. ونظرية التلقّي

اكتسبت قيمتها التداولية حينما رُبطتْ بنظرية «الاتصال». ولهذا سرعان ما أصبحت نظرية التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التي أثْرتْ «السردية» إذ أصبح التراسل بين المرجعيّات والنّصوص هو الموضوع الأساس للدراسات السردية، فليس المرجعيّات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعيّة للنّصوص، إنما تؤثر تقاليد النصوص في المرجعيّات أيضاً. ويظل هذا التفاعل مطّرداً، وسط منظومة اتصالية وتداولية شاملة تسهّل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيّات والنصوص.

3 – المكاسب:

هذه الخلفية الثقافية والنظرية التي أوردنا طرفاً منها في الفقرة السابقة كانت معلومة ومجهولة لكثير من الذين انخرطوا في الدراسات السردية. كانت معلومة بتفاصيلها وقيمتها لقلة قليلة منهم، ومجهولة للأغلبية، ولا أقصد بذلك حكما ينتقص السرديين العرب، إنما لابد من تمثّل مكاسب نظريات النقد الحديثة قبل الانتقال إلى الممارسة النقدية الفاعلة، وإنتاج معرفة جديدة، فالنقد ممارسة فكرية منظمة ومنتجة وينبغي ألا تترك للأهواء والانطباعات، وكأن العالم لم يشهد تراكما عظيما من المعارف والثقافات. وقد أسهم نقاد عرب في التعريف بالخلفية النظرية للسردية، وبالإجمال توفرت مادة مترجمة أو مكتوبة بالعربية مباشرة مكّنت النقاد من الاطلاع على التطورات الحاصلة في هذا الميدان.

وعلى الرغم من ذلك فلم تكن الحصيلة مُرضية بما يوافق الاهتمام الذي بذل في هذا المجال، فكثير من المفاهيم الجديدة أقحمت في غير سياقاتها، وفي حالات كثيرة وقع تعسّف ظاهر في تطبيق نماذج تحليلية اشتقت من نصوص أجنبية بالفرنسية، أو الإنجليزية، على نصوص عربية دون الانتباه إلى مخاطر التعميم. واستعيرت طرائق جاهزة عُدّت أنظمة تحليلية ثابتة وكلية لا تتغير بتغير النصوص وسياقاتها الثقافية. ومن الطبيعي أن يرتسم في الأفق تكلّف لا يخفى؛ إذ تنطع للنقد أفراد أرادوا إبراز قدرتهم على عرض مفاهيم السردية، وليس توظيفها في تحليل نقدي جديد. وكل هذا جعل تلك الجهود تحوم حول النصوص، ولا تتجرأ على ملامستها. ويمكن تفسير كثير من تلك العثرات على أنها نتاج الانبهار بالجديد، وادعاء الاقتران به، وتبنّي مقولاته، دون استيعابه، وهضمه، ودون تمثّل النظام الفكري الحامل له.

وفي ضوء علاقة بعض النقاد العرب الشائكة بالسردية، انصرف الاهتمام إلى المفاهيم والنماذج التحليلية، وندر أن جرى اهتمام معمّق باستكشاف مستويات النصوص الأدبية، فالأكثر وضوحا كان

استخدام النصوص لإثبات صدق فرضيات السردية، وليس توظيف معطياتها لاستكشاف خصائص تلك النصوص، إذ قلبت الأدوار، وأصبحت النصوص دليلاً على أهمية النظرية وشمولها، وانتهى الأمر بأن أصبحت المقولات السردية شبه مقدّسة لدى عدد كبير من ممارسي النقد. وكل نص لا يستجيب للإطار النظري الافتراضي يعدّ ناقصاً وغير مكتمل، ولا يرقى لمستوى التحليل، وينبغي إهماله، أو نفيه من قارة السرد، ولهذا شُغل بعض النقاد بتركيب نموذج تحليلي من خلال عرض النماذج التحليلية التي أفرزتها آداب أخرى، فجاءت النصوص العربية على خلفية بعيدة لتضفي شرعية على إمكانات النموذج التحليلي المستعار وكفاءته، وبدل أن تستخدم المقولات دليلاً للتعرّف إلى النص، جرى العكس، إذ جيء بالنصوص لتثبت مصداقية الإطار النظري للسردية.

إن علاقة مقلوبة بين السردية والنصوص الأدبية ستفضي لا محالة إلى قلب كل الأهداف التي تتوخّاها العملية النقدية، فليس النقد ممارسة يقصد بها تلفيق نموذج تحليلي من نماذج أنتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي بعينه دون إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الإنسانية الأخرى، ثم الاستعانة به أداةً للتحليل، والاستكشاف، والتأويل، وليس تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي. تلك العلاقة المقلوبة بين السردية والنصوص قادت إلى هوس في التصنيف الذي لا ينتج معرفة نقدية، ولا يتمكّن من إضاءة النصوص، ناهيك عن التصميم المسبق لفرض النموذج على نصوص لا يفترض بها أن تستجيب له إلا بعد تخريبها.

وكان لهذا الأمر أثره في الدراسات السردية، إذ توهم كثيرون أنها تقتصر على تطبيق نماذج جاهزة، أو التعريف بالمصطلحات، أو عرض النتائج التي توصل إليها السرديون في الثقافات الأخرى، وكل ذلك يتصل بحالة ما قبل ممارسة النقد، أي بالمرحلة التي يبدأ فيها الناقد بتكوين فكرة عن هذا الموضوع. وتبدأ العملية النقدية بعد هضم هذه الإجراءات الشكلية الضرورية، والتعرف إليها، وهي ليست من النقد بشيء، ولا يلزم ظهورها في التحليل النقدي. ولو نظرنا إلى تركة الدراسات النقدية خلال العقود الثلاثة الأخيرة لوجدنا أن أغلبها شغل بهذه المقدمات الاجرائية التي لا صلة لها بالنقد، إنما يمكن أن تكون موضوعات ضمن تدريس النقد في الجامعات والمعاهد المتخصصة للتعريف باتجاهات النقد ومدارسه، وطرائق التحليل فيه.

ولم يجر اتفاق بين النقاد العرب على نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتفق على نموذج يصلح لتحليل

النصوص الحديثة، فوقع تضارب في توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخرى، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكّن النقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا في كل ما له صلة بذلك، فأخفقوا في الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردي للنصوص، أو حتى نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية، مثل أساليب السرد ووسائله، وبناء الشخصيات، والأحداث، والخلفيات الزمانية والمكانية.

إلى ذلك وقع اختلاف في استيعاب المفاهيم السردية الجديدة، واضطرب أمر ترجمتها إلى العربية، وهذه الفوضى الاصطلاحية خلقت فوضى منقطعة النظير لدى القراء، وينبغي التأكيد بأن ذلك كان جزءاً من الفوضى الاصطلاحية الأدبية الحديثة التي لم يستقر أمرها في الثقافة العربية إلا بصورة جزئية، فقد اختلف في ترجمة مصطلح «Linguistics» وعُرّب بمقابلات، كالألسنية، واللسانيات، وعلم اللغة العام، واللغويات، وغير ذلك، وعرب مصطلح «structuralism» بـ «الهيكلية» أو «البنيوية» وترجم «poetics» بـ «الإنشائية» أو «الشعرية» أو «فن الشعر» وترجم مصطلح «deconstruction» بـ «التشريحية» أو «التقويضية» أو «التهديمية» أو «التفكيكية» أو «التفكيك» وكذلك بالنسبة لـ «discourse» الذي ترجم بـ «الإنشاء» ثم «الخطاب»

وأخيراً، إذا ما اقتربنا إلى موضوع الدراسات السردية، فإن مصطلح «Narratology» لم يتفق بشأن ترجمته، إذ ترجم إلى «علم السرد» أو «علم القص» أو «علم الحكاية» أو «نظرية القصة» أو"السرديات" وهنالك من فضل استخدام «السردلوجيا». وإن كان انتهى الأمر بأن تكون «السردية» الأكثر شيوعاً بين كل ذلك.

هذا فيما يخص المفاهيم والاتجاهات النقدية الكبرى، فما بالك بالمقولات التي تندرج ضمن هذا المفهوم أو ذاك، أو ضمن هذا التيار أو ذاك!. ومادامت المفاهيم الكبرى، والمقولات التحليلية، لم يتفق بشأنها معنى وترجمة، فمن الطبيعي أن تتضارب التصورات النقدية القائمة حولها. ومع أن العقد الأخير شهد نوعاً من الاستقرار في استخدام بعض المفاهيم، لكن الحقبة الأولى من الدراسات السردية شهدت اضطراباً منقطع النظير أدى إلى بلبلة الحركة النقدية العربية، إذ شغل كثيرون بالمفاهيم، والإجراءات التحليلية، ولم تنصرف إلا أقل الجهود للتحليل النقدي الحقيقي. ولم تظهر موسوعة شاملة للمصطلحات السردية، فلجأ كثير من الباحثين والمترجمين إلى إعداد مسارد بالمصطلحات تظهر ذيولا لكتبهم، ولا نجد فيها أي اتفاق، فالتضارب هو السنّة الشائعة في كل ذلك.

وعلى الرغم من ذلك أنجزت السرديةُ

مهمة جليلة، إذ خلخلت ركائز النقد التقليدي، ودفعت برؤية جديدة لعلاقة النقد بالأدب، وأزاحت الانطباعات الذاتية إلى الوراء، وزجت بمفاهيم جديدة إلى الممارسة النقدية، وفي بعض الأحيان قدّمت أمثلة تحليلية جيدة. وحالة الاضطراب التي رافقت دخولها إلى النقد العربي الحديث أمر متوقّع في ثقافة تموج بالمتناقضات، ولم تفلح بعد في تطوير حوار عميق بين مواردها المتعددة، وينبغي أن نتعامل مع كل ذلك على أنه مقدمات لقبول الأفكار الجديدة، وتكييفها، وإعادة إنتاجها بما يفيد الأدب العربي. ولقد شهدت حقبة الثمانينيات من القرن الماضي هزّة في التصورات النقدية، ولم تزل تتفاعل توابع تلك الهزة، لكن ردة فعل المناهج التقليدية كانت عنيفة أيضاً، وبمرور الوقت خفتَ التنازع بين الطرفين، ولكن الأفكار الجديدة لم تقبل كما ينبغي، فما زالت صورة النقد السردي متقلبة، ولم تستقر بعد على أرضية متماسكة من الفرضيات والمفاهيم.

4 – الآفـــــاق:

ظهرت «السردية» بوصفها المبحث النقدي الدقيق الذي يهدف إلى تحليل النصوص السردية في أنواعها وأشكالها المختلفة، فالسردية وليدة الدقة التحليلية للنصوص، وثمارها متصلة بمدى تفهّم أهمية تلك الدقة، وإدراك ضرورتها في البحث الأدبي، وتقدير الحاجة إليها، وهي ليست جهازاً نظرياً ينبغي فرضه على النصوص، إنما هي وسيلة للاستكشاف المرتهن بالقدرات التحليلية للناقد، فالتحليل الذي يفضي إليه التصنيف والوصف، متصل برؤية الناقد، وأدواته، وإمكاناته في استخلاص القيم الفنية والدلالية الكامنة في النصوص. وبما أن الدقة لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالحاجة تقتضي من السردية الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها بما يكون مفيداً في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النصيّة، ويمكن استثمارها في تصنيف المرجعيات، ثم كشف قدرة النصوص على تمثيلها سردياً. إلى ذلك يمكن أن توظف في المقارنات العامة، ودراسة الخلفيات الثقافية كمحاضن للنصوص، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، بما يفيد السردية التي يظلّ رهانها متصلاً برهان المعرفة الجديدة.

لا يشجع واقع الدراسات السردية العربية كثيرا على استخلاص مسارها المستقبلي؛ ذلك أن الدرس النقدي في الأدب العربي الحديث لم يستقر على أسس منهجية متينة تضفي على التطورات اللاحقة شرعية ثقافية، فقد تداخلت معا المناهج الخارجية بالداخلية، ففي آن واحد نجد المناهج التاريخية، والاجتماعية، والانطباعية، والنفسية، مختلطة بالمناهج الشكلية،

والبنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، وإلى جانب ذلك نجد كتابة تختلط فيها الشروحات، والتعليقات، والانطباعات، والمقارنات، والخلاصات، والأحكام، وكل هذا مربك للعملية النقدية.

وفي وقت تحاورت فيه المناهج النقدية طويلا في الثقافة الغربية، وفي سواها، واستفادت اللاحقة من السابقة، واستثمرت كشوفاتها، وأدرجتها فيها، وقامت بتجديدها، حدث العكس في نقدنا الحديث، فصورة النقد ملتبسة لدينا، فإذا أخذنا الممارسة النقدية في الدرس الجامعي، نجد أن كثيراً من الجامعات لم يزل يدرس النقد على أنه جزء من تاريخ الأدب، ويعتمد الشروحات والأحكام، ولم يقترب بعد من المفهوم النظري للنقد الحديث القائم على الاستنطاق والتحليل والتأويل، وتوفير الظروف المنهجية المناسبة لقراءة النصوص قراءة نقدية فعالة تفكك مكونات النص، وتنتج منه معرفة أدبية جديدة تساعد القارئ في تلقيه بطريقة أفضل، ولعلنا نعثر على هذه الظاهرة في كثير من الجامعات التي تتغذّى على فكرة التعليم التقليدي، حيث لا تتوفر مقومات التفكير الحديث، فيما نجد جامعات لم تتبن فكرة الحداثة النقدية فحسب إنما استعارت السياق الثقافي الحاضن لها، فغرقت في المشكلات النظرية للنقد، وتمحّلتْ في تبنى مناهج نقدية بمعزل عن حركة الأدب نفسه، ونجد في جامعات أخرى أن التعلق بفكرة الأصالة، وإضفاء المعطى الديني على الدرس الأدبي، قد حال دون الإفادة من الأفكار الحديثة التي أفرزتها الحركة النقدية خلال القرن العشرين.

هذه الخلفية الملتبسة لحال النقد لا تفسر الارتباك الحاصل في الدراسات السردية العربية، فحسب، إنما تكشف لنا أنها تمر بأزمة جدية، فقد انزلقت المجتمعات العربية إلى منطقة ثقافية مشوشة، وانتهى التعليم الجامعي إلى تبني فكرة التلقين، واعتمد مبدأ التلخيص، والاختزال، وليس التمثل، والحوار، والمشاركة، وإنتاج معرفة نقدية جديدة، ولعل ظهور الدراسات السردية في حقبة التحول هذه حال دون تقدير أهميتها، وتطويرها كمبحث نقدي جديد، وعليه فمن الصعب الحديث عن آفاق محددة للسردية العربية، إنما يمكن الحديث عن جهود فردية لم يقع هضمها وقبولها بصورة كاملة، وأحيانا يقع رفضها واستبعادها.

إلى ذلك لا نكاد نعثر على قواسم مشتركة في الدراسات السردية، بسبب الفوضى في المناهج، والمفاهيم، والتصورات، والخلفيات الفكرية التي يصدر النقاد عنها. وبالإجمال فواقع الدراسات السردية العربية متصل بواقع الدراسات النقدية في الأدب العربي الحديث، وهذا الواقع مرتبط بحال ثقافة تتنازعها أفكار ومواقف متناقضة،

بعضها يرتمي في أحضان الفكر التقليدي، وبعضها يستعير من الآخر كل شيء، ولم يقع جدل عميق لننتهي إلى بديل مناسب يُتفق بشأنه بشكل عام، ومن الطبيعي أن تظهر تجليات ذلك في النقد، ومنه الدراسات السردية.

* * *

الخطابات النوعية والأنواع[1] في رواية ميمونة[2] لمحمود تراوري

عبدالحكيم سليمان المالكي

ملاحظة أولى:

عند البحث عن حكاية الرواية (ضمن رواية محمود تراوري «ميمونة») من خلال الحدث الذي تمارسه الشخصيات المركزية وما يحصل لها، سنجدنا أمام تلخيص سطحي لعمل أكثر ثراء ، وأكثر امتلاء بالشخصيات المختلفة والرحلات المتعددة والرصد الدقيق لتاريخ فضاءات مكانية حافلة بالأحداث غير الشخصية، ومكتنزة بالتاريخ والجغرافيا المكانية ورصد التحولات السكانية. لهذا يجب أن يعي قارئنا ذلك وهو يرى الحكاية الصغيرة التي سوف نرصدها هنا ضمن حكاية هذه الرواية.

حكاية الرواية:

تحكي رواية ميمونة لمحمود تراوري قصة «ميمونة» السمراء الكسيحة التي ولدت بجانب مكة، كما نجد عبر السرد قصة والدها «عيسى»

وعمها «عمر» وهجرتهم من أفريقيا إلى البيت الحرام. والد «ميمونة» «عيسى» يتوجه من مكة زائراً لبيت المقدس ويترك والدة «ميمونة» و«عمر» أخاه قبل أن تولد ابنته «ميمونة».

تولد «ميمونة» وتربيها «الزنكلية» وهي امرأة شيعية فتسميها سكينة، ولكنها عند أهلها تعرف بميمونة.

يسافر العم «عمر» مع «مناور» وذلك لبيع مجموعة من الأولاد السمر لتجار الرقيق، ولكن «مناور» يغدر به ويبيعه هو نفسه رقيقاً. حيث يشتريه الباشا ويبقى في أحد بيوته مع زوجته.

أم «ميمونة» و«ميمونة» تذهبان من مكة إلى المدينة بغية السؤال عن أخبار الوالد «عيسى»، قبل الوصول بقليل تنهش الكلاب «ميمونة» فتنطلق جرياً ولكن نهش الكلاب ينهكها فتسقط، وينقذها فاعل خير وتوضع في المستشفى. بعد زمن تخرج هي وأمها ويأخذهم الرجل لبيت السقاف، أحد رفاق والد «ميمونة» في القدس.

«عمر المسك» (عم ميمونة) يحاول الهرب أكثر من مرة، ولكنه في كل مرة يتم إعادته لبيت الباشا، وهناك يقع في براثن الأنثى "لبابة" زوجة الباشا التي تسعى لإغوائه، وبعد أن غلقت عليه الأبواب، يخرج المسكي من أزمته بطلي جسده بفضلات المرحاض. تهرب الأنثى «لبابة» ويلعن الجميع «عمر» على تصرفه غير المفهوم، وبعد أن يهرب، يجد صياداً على البحر من ذات لونه وينام معه. يجد في الصباح الباشا وجنوده في انتظاره ويكتشف أن الخيانة لا لون لها.

بعد زمن نجدنا مع "ميمونة" الجدة مع حفيدتها «قدس» المثقفة وحفيدها الآخر «زكريا». ويتم رسم آفاق حياتهما في المجتمع السعودي الآني.

عن الأنواع والخطابات الموجودة في الرواية:

يتداخل في رواية ميمونة التاريخ بكل قوة مع أدب الرحلات، وأحداث الشخصيات تعيدنا للواقعية الروائية. ويتم كسر حاجز التلقي شعرنة اللغة والتلاعب باللفظ واستخدام قاموس لفظي خاص مع حوارات باللغة العامية. ونحن هنا ننطلق من مفهوم مكون السرد ومما راكمناه من سرديات الأجناس لنرسم أبعاد وحدود ومكونات هذه الرواية، ونلحظ منذ البداية (كما أسلفنا) أن الرواية تتكون مما يلي:

1) جنس الكتابة التاريخية (التاريخ) الذي يحتوي أدب الرحلات والسير الشعبية وغيرها.
2) الخطاب الواقعي (من حيث الأحداث).
3) الخطاب الشعري المؤطر للخطاب الكلي.
4) الخطاب التأملي.

أولاً: جنس التاريخ:

يحضر التاريخ ضمن رواية ميمونة خاضعاً لاشتراطات جنس الرواية، فهو هنا ليس مادة تاريخية صرفة، وإنما تحضر المادة التاريخية على لسان الراوي وكخلفية منطقية للشخصيات، وهنا يبدو الراوي راغباً في أن يجسد ما غفل عنه التاريخ وتناساه:

«**تكامل الماء في سحنة قومي وترهل. احتشدت الأعراق على سواحل بشرتهم فأترعتها بالنبذ والنار.. وكانت الدموع حصى يزرعون في دقائقه أناشيدهم رقياً للشمس وكشف ما تغافل التاريخ عن إيراده**»(3).

إن المقطع السابق يرسم في شعرية ما يلي:

1) قضية هجوم الأعراق المختلفة على السمر في مساكنهم والقبض عليهم.

2) التاريخ لم ينصف أولئك المظلومين وتغافل عن إيراد ما يخصهم.

وسيكون الهاجس الأكبر لجنس الكتابة التاريخية الذي تم توظيفه هنا هاتين النقطتين؛ وهما رصد ما عاناه السود في أفريقيا من فتك وظلم قامت به كل الأعراق الأخرى، وكذلك رصد ما سقط من كتب التاريخ، بل ومناقشة بعض كتاب التاريخ كما سنرى:

أ) **يضحك عمي كثيراً وهو يذكّر أبي بحكايات شديدة القدم عن مقاومة جدهم لأولئك النصارى، وكيف كان يتحايل عليهم ويعدهم بعدم سماحه لرجال القبيلة استخدام السحر لمقاومتهم. أبي كان يذرف الدمع متذكراً خيرة الرجال المسروقين من خيرات البلاد. وحين يطول صمته كبحر أطال انتظار صياديه يجول ببصره في وجه أخيه ويبتسم.**

ب) **عمي لم يسمه أبوه. فعندما جاء طلب منه إمام القرية ألا يطلق عليه اسماً، لأنه سيكبر ويتلقى اسم رجولته من أبي، فلما كبر والفلك مواخر في البحر، دعاه أبي (عمر)، ورأى فيه شبهاً بالفاروق، يعدل فيتفيأ الشجر وينام. يكشف عن ساق الوردة ليتأكد أنه بشر يقع ويقوم، حين تستحكم أرض يغادر الكتاب ولا يتردد.**

ج) **يسرد أبي الذكريات، وتحمرّ عيناه من فرط القهر، ليرث نسله احمرار العين عند الضحك وملامسة الماء والتحديق في النهار**»(4).

يأتي المقطع السابق لنرى كيف يتم التحايل من قبل (الراوي) لإدخال التاريخ في (أ)؛ فالأمر يتم عبر الحوار بين والد «ميمونة» «عيسى» وعمها «عمر». ويتم عبر التلخيص رسم حكاية هجوم النصارى على السمر. ثم

نجد مع الخبر التاريخي السابق خبر سبب تسميته «عمر» في مقطع (ب). ثم يرسم الراوي في (ج) صورة الأفريقي «عيسى» لتؤكد على انتماء المادة التاريخية السابقة له.

سنعود ضمن نفس الحوار للتاريخ، الذي يقدَّم هنا خاضعاً للرواية وخاضعاً لقضية الرق والاعتداء على السود:

أ) يهدئه عمي مذكراً إياه بعظم النعمة حين ساقتهم الأقدار لبيته الحرام، وزيارة مرقد الرسول عليه الصلاة والسلام وبدء المجاورة. ويصمت أبي طويلاً، ملقياً رأسه على جذع النخلة، يهز الذاكرة وتهزه:

ب) خراب ودمار خلفوه ورحلوا، أحرقوا القرى والحقول، ونشروا الأوبئة خلال عمليات النهب، وغارات صيد البشر والحيوان، فتوقف العمران، وتعطلت الزراعة. سرقوا الربيع من حدقات الأمهات، وفرحة العشب اقتلعوها من راحات ونهود الصبايا الجائلات في الحقول، يغسلن وحمة شيطان أخرق لم ينتق فرائسه. حثالة الناس هم الذين تدفقوا علينا.. محامون فاشلون وتجار مفلسون وقوادون لا يعرفون إلهاً إلا المال.

ج) يهزه عمي، ينتزعه من شروده بخياله حين يناديني عبر أمي:

- ميمونة.. فين العشاء؟

ينتبه أبي ناطقاً:

د) - مازلت أتذكر دهشتهم وهم يعبرون الساحل واقفين أمام مسافات طويلة مظللة بصفين من أشجار المانجو والكاكاو، رأوا حقولاً مزهرة، قرى يسكنها رجال يرتدون ملابس زاهية.. أتذكر يا عمر!

يرد عمي وقد اغرورقت عيناه وعود الأراك يخضرّ بين يديه:

هـ) - كنت طفلاً، وكنت تكبرني. ومع ذلك كأني أبصر قومي يرفلون في الحرير والمخمل، أرى ملوكاً أقوياء، وحرفاً مزدهرة، وذئاباً تعوي في حناجرهم عندما يغضبون»[5].

إننا كما رأينا في (أ) يرسم الراوي صورة الشخصية وتوتره، تمهيداً لطرح المزيد من التاريخ الذي يتم تقديمه مؤطراً بحالة الشخصية المتوترة وآلامها وضيقها الذي تعاني منه، كما نجدنا أمام خبر حضورهم لبيت الله الحرام في مكة، سنجد في (ب) الأخ الأكبر «عيسى» الذي تم رسم صورته متوتراً وهو يحكي عن الأهوال والمصائب التي سببها أولئك الغزاة الذين تم حصرهم (محامون فاشلون وتجار مفلسون...) كما نجد الصورة الشعرية عالية المستوى وهي تأتي لتعبر عن رؤية الشخصية

وموقفه من وطنه وبنات وطنه. لاحظ هنا جمال هذه الصورة التي تليها وهو ما يعبر عن الشعرية التي يمتلئ بها النص:

«**سرقوا الربيع من حدقات الأمهات..**

وفرحة العشب اقتلعوها من راحات ونهود الصبايا الجائلات في الحقول».

في (ج) نعود للحوار وللشخصيات وللراوي «ميمونة» الذي ليس إلا نطفة "ميمونة" الموجودة في بطن أمها.

يرسم المقطع (د) دهشة الغازي أمام العالم الجديد الذي يراه. ثم في المقطع (هـ) عبر الحوار يتم رسم صورة الأهل وأسطرتهم فهم يلبسون الحرير والمخمل وفيهم ملوك أقوياء.

إننا كما نرى من خلال المادة السابقة أمام التاريخ وهو يحضر ضمن نمط من أنماط الصيغة السردية حيث «ميمونة» (لازالت نطفة) تقوم بتأطير الحوار بين أبيها «عيسى» وعمها «عمر». السرد لا يتوقف والتاريخ لا يتوقف عن الحضور، ولكنه هنا يحضر مقطوعاً عن التشييدات البدائية التي يتأسس منها نمط الكتابة التاريخية، وهنا نجد قصة "نيهوريكا" الملك الذي عاش زمناً طويلاً في بلاده ثم قرر مهاجمة البيض بعد أن أصابهم الجفاف:

«**أ) عاش نيهوريكا زمناً طويلاً في بلاده، ولكنه رأى فيما بعد أن بلاده لم تعد تلذ له، ففكر يوماً في الهجرة ومبارحة إقليمه إلى أرض أخرى، لأن المنطقة التي ينزل بها لم يعد فيها ماء، وكانت الماشية تنفق من شدة الظمأ، كما كان السكان أيضاً قد أخذوا يعجزون عن الحصول على الماء ، سواء للشرب أو للاغتسال، وقضوا زمناً شديد الوطء من جراء ذلك، حين عاد الربيع فإذا بجميع الأنهار والآبار جافة، فعجزوا عن استنبات شيء من أرزهم أو خضرهم في موسم الربيع، وقلت كميات الطعام اللازمة للناس والحيوان على السواء، وعندئذ جمع نيهوريكا في أحد الأيام جميع قومه، وقال لهم: اسمعوا يا أبنائي، إننا فكرنا بأنفسنا وأخذنا على عاتقنا واجباً قاسياً حقاً، هو أن نشن حرباً على أولئك البيض الذين يسرقون الأرض، وفي تلك الحرب سنفقد كثيراً جداً. فأجاب أبناؤه: اختر أيها الأب بسرعة بعض الحذرين الشجعان من الرجال، واذهبوا للبحث عن أرض طيبة، هذا ما نريده. أما عن الحرب التي تحدثنا عنها فنقول إنها عصيدتنا، فنحن لا نهاب الموت.**

ب) أما أمي فتهابه لذلك الصمت. وأنا ساهية لا أستوعب كثيراً، سوى أنها تحكي، ثم تبللني بدمع تخبئه عن أبي المستغرق في وقته مع عمي»[6].

المقطع (أ) يُرسَم مباشرة من وعي الأم، يؤسطر الملك "نيهوريكا" ومن معه وشجاعتهم والعطش والجوع الذي أصابهم. بينما في (ب) نحن أمام صورة (الراوي/ ـة) والدموع المؤلمة التي تتساقط منها وهي تتذكر أجدادها.

رحلات القبائل الإفريقية: بالإضافة للتاريخ الملاصق للرق سنجد تاريخ الرحلات وحركة نزوح القبائل من مكان لآخر.

تاريخ الشخصيات الإفريقية:

سنجد كلما تنامى السرد المزيد عن الزعماء ورؤساء القبائل وغيرهم من الشخصيات التاريخية خاصة في إفريقيا.

سنجد في المقاطع التالية تاريخ الشخصيات والرحلات الإفريقية الكبرى، وستكون البداية في المقطع (أ) عن طريق قضية الرق والملاريا، التي كانت قوة دفاع ضد الغزاة البيض، ثم ندخل في المقطع (ب) على الشخصيات الأفريقية الفاعلة:

«أ) يتحدث مجدداً عن الغابة التي ظلت مجهولة للنصارى، أسرارها مغلقة عنهم وأسئلة النيل ترهقهم أزمنة طويلة وهم يبحثون عن منابعه ومصباته. كانت الملاريا تقف لهم بالمرصاد، إذا نزل عشرة منهم بالساحل فمن المؤكد أن ستة منهم سيموتون، حتى غدا (مقبرة الرجل الأبيض) اسماً شائعاً للمناطق المتاخمة سواحل الغابة. فاكتفوا بالمتاجرة وهم على سفنهم راسية قرب الساحل خشية من النزول للشاطئ.

ب) تقلصت مساحة الضيق عند أبيك، وراح يسرد متذكراً، عثمان دان فوديو وكيف جيّش قبائل الفولاني، مطلقاً صيحات الجهاد التي واصلها من بعده ابنه محمد بلو ثم أحمدو لوبو الذي اشتبك مع الفرنسيين حينما غزوا جهات الغابة.

تداعت من الجراب حكايات تفاصيلها ألم، حتى غالبهم النعاس محملاً بأطياف الفزع والأهوال والكوابيس والأمل الذي لا يرتخي.

ج) خالتي روت لي كيف استمرت معهم الأهوال، وكيف سقط أكثر من عشرين رجلاً في الطريق، منهم من افترسته الحيوانات، ومنهم من تزوج وآثر البقاء مؤجلاً السفر حتى نفاذ الالتذاذ، ومنهم من سقط إعياءً والتهمه الموت.

ثم تلاقت قوافل كثيرة لم تلبث أن افترعت إلى فصيلين، في ظروف لم أتبينها.

د) مجموعة جنحت شمالاً صوب البربر التحمت بالمغاربة، ثم مدت الحلم تجاه أقوام ذاكرتهم فضاء مكتوٍ بالشعر والكلام الحساني، ناديناهم شنقيط. يرحلون ونرحل معهم صوب الفراعنة،

ويتعزز الالتحام، مندفعين نحو الأرض المباركة، قبل أن تهيمن عليها لسعة الأختام السلطانية، ثم حطوا في السودان يبنون أعشاشاً وأكواخاً في الأطراف بعد أن نفد زادهم فميزهم الحَلَب بالغرّابة.

أعراق مختلفة يفصلهم ملح البحر عن بغيتهم، وجدوا في العربية أداة تفاهم وتواصل، الدين يوحدهم، والأشواق لمكة تزيدهم تآلفاً. كانوا دائماً يهتفون:

- **الدين الذي لا يوحدنا لا حاجة لنا به.**

هـ) كان آدمو شيخاً للهوسا يشارك أباك في الإمامة، يؤكد على هذا ويقسم على أن لغة القرآن المنتشرة في مساحات الغابة قربت بين الناس. لآدمو طيبة منحته قوة خارقة، يستطيع بها فهم لغة الحيوان والطير والحشرات والأشجار والأحجار وكائنات أخرى لا نراها، تشبه تلك التي كنا نسمع أصواتها، فيحثنا أبوك على التلاوة. كان أكثر ما يبرع فيه محادثة الثعابين، خاصة تلك التي تطير فتبث الرعب والهلع في المناطق التي جمعت كل هؤلاء النافرين من غرب الغابة. وفي يوم صحا القوم، وآدمو يهم بمغادرة المكان مصطحباً زوجه. لم يجرؤ أحد على سؤاله. عدا جماعة من النمل سألته:

- **إلى أين ذاهب يا آدمو أنت وزوجك؟**
- ....
- **إذا تركتما المكان، فسنعيش دائماً في تعاسة.**
- **أترك المكان لأني مكره عليه، فإذا أردتم الانضمام فمرحباً**»[7].

في المقطع (ج) نجدنا أمام حكاية الخالة عن الرحلة، إن الرحلة هنا تدخل مباشرة مع الشخصيات ومع الحرب ضد البيض. في (د) تسرد الخالة وجهة كل من تلك القوافل، ونلحظ استخدام المسميات القديمة المتناسبة مع ذلك الزمن. نعود للشخصية الإفريقية في المقطع (هـ) حيث نجد آدمو الشخصية الدينية. ويقوم السرد بأسطرة آدمو الذي يبدو في حكايته شيء من قصة نبي الله سليمان عليه السلام عبر فهم منطق الطير والحشرات والحيوان والحجر والشجر. إن وجهة آدمو الأخير هي الحجاز وهي منتهى كل الرحلات. سنجد الرحلة هنا وهي خليط من الجغرافيا والتاريخ:

«**كان هناك طريق شهير يقولون عنه طريق الحرير...**

.....

على مقربة من السودان، كان طريق السويس والعقبة...»[8].

إن الراوي هنا يرسم الرحلة باللغة الشعرية الدائمة الوجود، وباستمرار نحن

في مناصات داخلية خاصة منذ الفصل الثاني:

«**صفق القلب للحجاز وسار**

شفّه الوجد للحبيب فطار

واقتفت أثره الجسوم غراما»

إن هذا المناص الداخلي يأتي ليرسم انفعال الشخصيات وحِدة شوقها لبيت الحبيب في الحجاز، كما نجد فيه رسالة كلية يرسلها الكاتب نفسه تعبر عن الدلالة التي يريد أن يوجهنا صوبها. كما سنجد المناص الداخلي (القرآن الكريم) يستخدم ليرسم وضع الشخصية الديني أمامنا، كما هو الحال مع "عيسى" الذي يؤسطره الراوي بذلك:

«**فتغني الطيور من حولنا، وتصمت الفزاعات حين يرتل عيسى: ﴿وَقُلْ رَبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَلْ لِي مِنْ لَدُنْكَ سُلْطَاناً نَصِيراً﴾. العالم أمامنا فسيح وفي قلوبنا تتألق شرارة من النار التي اشتعلت في قلوب الصحابة، يوم أن جاء نصر الله والفتح**»[9].

إن كل ما سبق يتم عبر الخالة، فيرسم المناص السابق الشوق للبيت والإيمان وحب الله ورسوله في قلوب أولئك القوم الذين جاءوا تلبية لنداء الإيمان.

المناصان الأول والثاني متناسبان تاريخياً مع الشخصيات.

سيستمر التاريخ مادة تأسيسية يتحقق حضورها كخلفية، حيث في الواجهة حكاية الرواية الرئيسية التي تم الحديث عنها سابقاً، وهي ذات بعد ذاتي، وتتحرك الشخصيات فيها فيما يقرب 75 سنة، ثم نتحول للخلفية التاريخية التي تكون المستوى الثاني من مستويات خطاب هذه الرواية، والتاريخ كما أسلفنا يتكون غالباً مما يأتي:

1) تاريخ إفريقيا وصراع الرق.
2) تاريخ يحكي عن أهم الشخصيات الإفريقية.
3) تاريخ الرحلات الإفريقية.
4) إعادة مناقشة كتب التاريخ.

وهو ما سنعرج عليه هنا قبل الانتقال للخطاب الشعري والروح التأملية التي سوف تؤطر خطاب الرواية.

موقف من كتاب التاريخ:

لنتابع هنا «ميمونة»، وهي في أحد اللحظات المتوترة، حيث أمها تسقط نتيجة لضربة الشمس التي أصابتها وهي مرهقة وقد نهشتها الكلاب تحذر أباها الغائب:

«**كنت أصرخ.. أبي حاذر، ابن بطوطة يصعد على اسمك، ينهش ما لا تراه، وأنت**

طيب النوايا، ساكن في سمرتك، لم لا تكف عن ملاحقة رائحة النعناع، لم لا تدلق عليه مجمرتك»(10).

إننا كما نرى أمام الشخصية وهي تعكس موقفها من ابن بطوطة، وهنا نجد نقداً مباشراً لكل ما كتبه في رحلاته كما نجد ربطاً مستمراً بين رحلة الأب للقدس وبين رحلات ابن بطوطة:

«**أبي أسألك: هل ابن بطوطة منهم.. استعصينا عليه ولم يستوعبنا.. سمعته.. صوته ضال يرتطم بتلك الأيدي التي قبّلت مؤخرات السلاطين»**(11).

ثم بعد مسافة وهي تناقش ما قاله ابن بطوطة عنهم وتتساءل عن ذلك في ضوء التلاوة المستمرة لقومها للقرآن:

«**هل تقع المظالم والمفاسد والقرآن يتلى كل الوقت يا أبي؟ أم على قلوب أقفالها، هذا الكتاب.. أنقرأه ونحفظه فقط.. أم ننسجه سلوكاً ينقي الصخب والعبث؟!»**(12).

لقد كان كما رأينا جزءاً من المادة التاريخية لغرض مناقشة التاريخ نفسه، وطرح رؤية مختلفة فيه، ونقد ما كتب نقداً منطقياً على لسان شخصية وفي حالة درامية خاصة.

الخطاب الشعري:

يشتغل الراوي باستمرار لإنجاز خطاب رواية «ميمونة» على اشتغال شعري عبر عدة محاور:

1) شعرية اللغة.
2) توظيف التناص باستمرار.
3) اللغة المتناسبة مع زمن القصة (قبل مائة سنة) وكذلك (المناصات الداخلية) التي تنقلنا لعوالم قديمة وألفاظ وتسميات قديمة.

لنتابع هنا شعرية اللغة:

يختلف توظيف جنس الشعر في الخطاب السردي للرواية من حالة لحالة ومن موقف درامي لآخر، فهنا نحن مثلاً في بداية الفصل السادس و"ميمونة" تشتغل أمامنا (كراوية) لترسم صورة الأب لديها:

«أ) **... سخمة تظلل ضياء يضطجع على جسدنا، يتسعتر شجر الحنظل تتهادى أوراقه على نبراتنا، تملأ أوقاتنا بشمع يصعب تذويبه. ثبور عميق في كل الأشياء يا أبي، وحين يسدل الليل السجف، ويكسو الوجع كل غيمة تفكر أن تسافر منا، نتناثر بين السجف المظلمة، والقمع الذي يقذفه علينا مكامعو الخفافيش، لترتدي حياتنا حوافاً معتمة.**

ب) **أبي.. موالنا مكسور، وتغريد الطيور تطرزه الرتابة. وشم في وجه الريح المازالت منغمسة في حمأة الشهوات،**

والاغتراف من البراميل الخارجة من جلودنا، وأحلامنا الصغيرة طافحة بالزيت. تربة الحناجر تقف عثرة أمام انفلات الأغنية من ارتخائها، والقار عفّر الكلمات.

ج) في برد الشمال تأخذ حبات الكستناء لوننا وتحترق على جمر يشتعل على طرف ثوب ترتديه فاطمة البرناوية. يا أبي لا تدع أوصالك ترتعش..

قطرات الزيتون لا تتركها تقف عثرة أمام ركض الماء،

صفِّد الرجفة..

ألق بها في مساحات التوجع..

لا تقترب من همك كثيراً فيصفو لك وتتقمصه.

رداء الحزن لا يتمدد يا أبي فيعمّق فينا دغالته.

الأمل يقهر الألم،

دع الحزن يتزياك ولا ترتده أنت فيتشمع ويكون أدمتك..

د) كن آدم الذي لا لون له، أو أن السماء لم تحدد لونه، بل توهمته نزعات البشرية حيث تحيونت فانحازت، وتنازعته، ولو عاد لكساهم ريش طير لوّن جناحيه الأفق، وتلاشت سدود الاحتقان المالئة ممرات ديمة حائرة»[13].

إن المقطع السابق من أكثر المواقع شعرية في الرواية، وهنا تتجسد اللغة المعبرة عن الألم والقهر، وكذلك عن الاعتزاز بالذات، وبخاصة في المقطع (أ) حيث السخام والحنظل والشمع صعب التذويب والثبور وغيرها من الكلمات العاكسة لحدة الألم.

ثم في المقطع (ب) فيه تعبير عن الحزن والألم عن الحواجز المانعة للسعادة وعن ذلك القار زمان والآن الذي لون الكلمات. في المقطع (ج) نجد اللوم للأب الرغبة في العودة، وترك بلاد الزيتون، إنها دعوة لمقاومة الألم للخروج من الحزن بالأمل.

في المقطع (د) الخطاب موجه لكل السمر للخروج من أزمة اللون والخروج من قهر الدونية.

إننا كما نرى أمام الشعرية، وهي تختلط مع التاريخ أحياناً، وتنفصل عنه لتكون مع القصة الذاتية لميمونة وأهلها، ثم تعود أحياناً شعرية صافية دون وجود تعالي مع جنس أو نوع.

لغة التناص:

لوضع المروي له والقارئ في قلب التاريخ والماضي والبعد الإسلامي الذي يَسِم تلك الشخصيات، نجد حضور التناص وبقوة، هذا التناص يأتي ليربط بين الشخصيات (السمراء) غالباً والموجودة في الحاضر، والماضي الإسلامي.

لنتابع هنا هذا المقطع الذي يصف حياة أهل "ميمونة" في غابتهم الإفريقية:

« ... **نلتهما مع قطع من خبز الذرة. ولنا في الذرة مآرب أخرى؛ فمنها نصنع (المديدة)، نخلطها بماء ساخن ونسكب عليه لبناً حامضاً وسكراً. ومن الدخن أيضاً يصنعون شراباً بارداً**»(14).

إن المقطع السابق الذي يأتي على لسان العم «عمر» لميمونة، يوظف كلمات تتناص مع القرآن الكريم (مآرب أخرى) وكذلك (ومن الدخن أيضاً يصنعون شراباً بارداً). إن كل هذه الكلمات تتناص بشكل جزئي أو كلي مع كلمات القرآن الكريم، تأتي هنا لكي تجعل الدفق الشعري أكثر قوة، وآفاق الدلالة منفتحة ومتسعة.

المناصات:

تمتلئ الرواية كما نرى بالمناصات الداخلية التي تحقق كلها للحدث المرسوم بروزاً أكبر وللنسق الدرامي الارتفاع. لنتابع هذا المناص في بداية الفصل الثاني المسمى بالحلول وهو يرسم قصة وصول أولئك الحجيج إلى مكة:

«**صفق القلب للحجاز وسار**

شفّه الوجد للحبيب فطار

واقتفت أثره الجسوم غراماً»(15).

إننا كما نرى أمام مقطع شعري يرسم لنا ما عليه أفئدة أولئك القوم وهم يستعدون للوصول لمكة المكرمة. كما نجد هذا المناص الذي يعيد صياغة البنية النصية ويرسم موقف الأجيال الحاضرة من السود من امتهان البيض للونها وهو منقول عن الشاعر والمفكر الأفريقي سنغور:

«**إن الأسْود هو إنسان الطبيعة، يعيش مع أرضه، إنسان حسي متفتح الحواس، لا يقبل الوساطة بين الذات والموضوع، لكنه يقبل كل شيء أنغاماً وروائح وإيقاعات وأشكالاً وألواناً، إنه يحس الأشياء أكثر مما يراها**»(16).

إن المقطع السابق يرسم موقف جيل كامل من قضية الرق، يتم انتقاء مقطع من سنغور، يرد على لسان الحفيدة "قدس"، ليشكل تنوعاً في مصادر المناصات ويرسم رؤية أجيال جديدة من السمر في الموقف القديم من اللون.

إن المناص هنا يعبر عن موقف من التاريخ ومن الذل الذي وسم السمر ينتقي على لسان شابة عصرية فيعبر عن موقف الجيل الآني (من السمر) من الموضوع ويساهم في بناء لحمة النص. كما سنجد داخل الرواية باستمرار ألفاظاً عربية قح وتسميات قديمة للشعوب والأماكن، مثل الحجاز والعجم والتكارنة والشناقطة

والبخارية، وهي تسميات تعبر عن مرحلة تاريخية محددة كانت تتداخل ضمنها.

خطـاب التأمـل:

يأتي الخطاب التأملي كخلفية لامتزاج ثلاثة أشياء ، سبق أن تحدثنا عنها، وهي كما يلي: حكاية الرواية، المادة التاريخية، اللغة الشعرية يأتي الخطاب التأملي بشكل جزئي هنا لكي يرسم أمامنا ما خفي من أشياء في أعماق الشخصيات، كما يأتي أحياناً ليرسم رؤية في الشعوب والشخصيات والتاريخ.

لنتابع هذا التأمل في شخصية الأم من وعي ابنتها «ميمونة»:

«**لقد لونتني الغابة بهديرها. غادر الإنسان الأول الغابة ولكنه ظل يتلفت إليها بحنين. لابد وأن أمي أنتجت بويضاتها وهي منفعلة في الغابة.. حتماً إن طمثها الأول، كان وهي تفر من فرس النهر، بعد أن كسرت جرار الماء ولانت بعطف الغابة. كل أهلي صنعت الغابة انفعالاتهم.. كل شيء في الغابة.. الألوان، روائح الزهور، الطين الذي يداهمه المطر فيخرج طيوراً زاهية، يحاكون زهورها في ملابسهم وأثاثهم ومساكنهم. الغابة منحتهم أسرار الرقص، وقادتهم لبوابات الطبول التي يرفعونها إيقاعاً تندس فيه الشمس حيث يتطاول وجيب الحياة، فيفتحون بأصابعهم المتشققة عيون الفجر التي أغلقها الدم. طبول عالية يمصون منها معنى الحياة، وابتهاجها فيرقصون تعبيراً، بموسيقى الطبول كانوا يتفاهمون مع الطبيعة جيداً. تقول أمي إن الأغاني تتعالى وقت الحصاد. يغنون طوال النهار، تفريجاً عن يأسهم، وحملاً لأحلامهم الغضة ولكأن الأغصان لن تمد أعناقها للنور ما لم تسمع قرع الطبول. دائماً كنا نفكر بأن الحياة كامنة في الحنجرة**»[17].

إننا كما نرى أمام فلسفة للون الأسود وفلسفة لعلاقته بالغابة ولرسم الغابة لانفعالاته وعلاقة الطبل بالحياة لدى ذلك الأسمر باعتبار الطبل هو الحياة.

إن المقطع السابق يأتي دفاعاً عن كل قيم السمر وكذلك أسطرة لهم ورفعاً لشأنهم باعتبار كل ما يقومون به فطري وبسيط وطبيعي وهنا سنجد التأمل في الذات:

«**لم تفلح الأيام بقتامتها على اقتلاع الإحساس من داخلي، بأنني لست هذا. فقوة الأيام إما تميت الإحساس، أو تعمقه لتخلق داخلك إنساناً لا يستسلم. ساعات قليلة من الشعور بإنسانيتي كانت تمر عليّ، وقت أن يتركوني وحدي في الشفا، أشم نسيماً يمر عليّ أليفاً، وأنا إلى جانب الجزر والبرشومي، أبصرهم ينحدرون إلى أمكنة لا تطالها عيناي، مصطحبين قناني العنب، والتوت المعصور**»[18].

إن المقطع السابق يرسم أمامنا موقف

«عمر»، إنه يتأمل في ذاته ويرسم أمامنا كل ما يخصها .وهنا تأمل في مفهوم الشهوة والرغبة وقد انتابه ما أنتابه من زوجة السيد:

«**فرق هائل يفصل الرغبة عن الشهوة. للحيوان شهوة. وللإنسان رغبة، يسيطر عليها بعقله. الأنبياء والقديسون، وحدهم يجتازون هذا الجحيم. وعمر ليس نبياً، وما هو بالقديس. بشرٌ له رغباته. قد تكون له نزوات عابرة، صغيرة، في البيت، مع جارية، وربما مع غلام، أو لربما مع الباشا نفسه الذي لا يفتأ يحك مؤخرته. كان عمر يصم أذنيه، وهو يسمع أحد الخدم يهمس للجواري: بعض الكباريّه بهم داء لا يعالجه إلا ماء الرجال!**»[19].

إننا كما نرى أمام تأمل يأتي هنا ليضع أمامنا المزيد من التفعيل لما يحصل من فتنة «عمر» المسكي مع سيدته وهنا تأمل في مفهوم الثقة والإيمان:

«**بقايا ظلمة تحوطني، أبددها بالتفكير (ما الفرق بين الثقة بالإنسان وبين الإيمان، هل ما نحن فيه هو نقيض العبث الذي لم أكترث له. أو تحقيق للابتلاء، هل حقاً أنا مطمئن لمعتوق أم للونه؟!)**»[20].

إن التأمل السابق يأتي تمهيداً لحادث خيانة الثقة الذي سيحصل لـ"عمر المسكي".

وهنا نتابع تأملاً في مفهوم التاريخ ولعل هذا المفهوم هو نقطة ارتكاز اشتغال هذه الرواية تاريخياً:

«**يدق، ويدق، وكل ما حولي يقودني إلى شجرة مسكينة اسمها تاريخ، أجل التاريخ شجرة بئيسة يرويها الغالبون فتنمو، ولا تطرح ما يبهج. أتسلقها، وأفتح جرحاً تراكمت عليه صور بائسة. صور تتدفق من عمق الشجرة، خالية من الحب، لا إطار لها غير شهوة المال، وتجارة الجسد، وتماسيح عطشى، تبلل يباب جوفها بدماء فائرة، منقوعة في أتون قهرٍ لا قرار له**»[21].

فهنا يعبر الراوي (الشخصية) عن مفهومه للتاريخ، حيث التاريخ كتاب الغالب، ويعلن هنا عن تسلقه لشجرة التاريخ البائسة ليفتح جرحاً على كتاب التاريخ فتخرج كل الصور التعيسة المندسة والمخفية.

خلاصة عن الأنواع والخطابات النوعية في الرواية:

تأسس الخطاب الروائي لرواية ميمونة من مستويين للحكي هما كما يلي:

- **مستوى حكاية الرواية وهي ذات بعد ذاتي شخصي.**
- **مستوى التاريخ الذي كان خلفية تحضر بالتناوب مع الحكاية.**

يضاف لهذين المستويين ما يلي:

جنس الشعر والخطاب التأملي.

جنس الشعر: دخل جنس الشعر

ضمن الرواية فانساق وخضع لاشتراطاتها ولم يكن منفصلاً عنها، بحيث نتج عن هذا الخليط شعرنة للتاريخ وشعرنة لقصة ميمونة وأهلها وأحفادها.

الخطاب التأملي: الذي حضر كخلفية عاضدة (تأكيدية في بعض المواضع) لما تراه الشخصيات. إنه البعد الفلسفي للرؤى المطروحة.

نتج عن هذا الخليط من الشعرية والتأمل والتاريخ عمل روائي متميز، لعل ما قلل من قوته بعض الشيء هو الحوارات باللغة المحلية (بعض الأحيان)، ولكنه في مقابل ذلك قدم هذا العمل الروائي مادة تاريخية وجغرافية وسوسيولوجية غاية في الروعة، وانتصر للمعذبين في الأرض، سواء عبر نبش التاريخ، أو عبر صورة زوجة الباشا وهي تحاول إغواء «عمر المسكي» الذي فرّ منها هارباً بدينه، متناصا بذلك مع القصة المشهورة عن المسكي، كما قدم في الوقت نفسه مستقبل الأجيال الجديدة المثقفة كما تعبر عنها «قدس» الحفيدة وجيل الشباب التائه كما هو «زكريا» وعوالمه.

الهوامش

1) يدخل هذا البحث ضمن سرديات الأجناس، ونتعاطى ضمنها بالبحث والفحص لجماليات التداخلات النوعية أو الجنسية، وكذلك للخطابات النمطية الجديدة، ونعتبر هذا المستوى من التعاطي متحققا بالتوازي مع باقي مستويات تعاطي السرديات مع النص السردي، وهي مستويات: الحكاية، الخطاب، النص، الممارسة السردية.

للمزيد راجع القسم السادس من كتاب: استنطاق النص الروائي/ عبدالحكيم المالكي/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ ط.1/ 2008م.

2) محمود تراوري/ ميمونة /دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ط 1/ 2001م.

3) محمود تراوي/ رواية ميمونة/ ص: 13.

4) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 15.

5) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 15-16.

6) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 17-18.

7) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 25-26.

8) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 29-30.

9) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 29.

10) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 105.

11) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 88.

12) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 88.

13 محمود تراوي/م يمونة/ ص: 84-85.

14) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 19.

15) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 28.

16) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 36.

17) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 35-36.

18) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 128.

19) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 138.

20) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 145.

21) محمود تراوي/ ميمونة/ ص: 153.

التناص النوعي نماذج من الرواية المصرية المعاصرة

عبدالمنعم أبو زيد

المقدمـة:

الحمد لله الذى علّم بالقلم، علم الإنسان ما لم يكن يعلم، والصلاة والسلام على خير الخلق قاطبة، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أ -

وبعد، فلقد نشأت فكرة التناص النوعى من أن النص الأدبي لا يوجد مستقلاً بذاته ، وإنما هو فعل تحقق وجوده ، بتداخل عناصر أدبية مختلفة من الماضى والحاضر معًا ، وعلى المتلقي استقراء جملة العلاقات التى تربط بنية هذا التداخل، والدلالات الناتجة عنه التى تؤدي دورًا مهما في تحديد هويته، وتبين - في الوقت نفسه - قوة النص المستدعى، وقدرته على المشاركة الفعلية في تكوين منتج سردى متكامل البنية والدلالة معًا.

ب -

وقد اختار البحث عنصر التناص النوعى بهدف استقراء إحدى الوسائل السردية المهمة التى تكشف عن أهداف النص ورموزه السياسية ، والاجتماعية، وقدرته على التفاعل مع المحيط الثقافي له، ولأن الدراسات النقدية حوله لم تكن كافية لقراءة جميع أبعاده وأهدافه، إذ اتجهت معظمها لمناقشة مقولة التناص بصفة عامة، ومن ثم لم يتوفر لدى الباحث إلا دراستان حول هذا الموضوع ، هما:

- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية لـ رشيد يحياوى(1).
- تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة من 1960م – 1990م، لخيرى دومة(2).

جـ -

وكان المنهج الفنى التحليلي هو الطريق الصحيح لتناول فكرة التناص النوعي بأبعادها وعلاقاتها بالنص الأصلى، وأثرها في تفعيل دور المتلقي في تقديم نص جديد يتوازي مع النص الأصلى.

د -

والبحث يقوم على مبدأ الاختيار، إذ لا يمكن تتبع هذا الكم الهائل من الرواية المصرية المعاصرة التى صدرت في الفترة الأخيرة، مما دفع الباحث إلى أن يتخير أجودها فنيا، وأفضلها في تقديم نص نوعي جيد له أهدافه ورموزه الخاصة التى تستقرئ الواقع الإنساني بدقة.

هـ -

وجاء البحث بعنوان: التناص النوعي؛ نماذج من الرواية المصرية المعاصرة. ويشتمل على التمهيد، ثم دراسة عن (النص المحيط: نص نوعي).

وأخيرًا فهذه محاولة متواضعة للكشف عن فكرة سردية جديدة، لعلها تساعد في كشف غموض العلاقات في بنية النص الروائى.

تمهيـد:

التناص / التناص النوعي؛ الفكرة، وامتداداتها:

لقد تبلورت مقولة التناص، نتيجة القول بأن «النص كون مفتوح (open-end) بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية....»(3) ولهذا فهو قابل لاستيعاب الأنساق المعرفية في العالم المحيط به قديمًا وحديثًا، سواء بشكل غير محدد، يعطي للمبدع حرية تامة في الاختيار، وطرح ما يريد من منتجات رمزية ودلالية، أو بشكل لا يستقرئ إلا نصوصًا معرفية محددة، قد تكون من النص الأصلي أو من جنس مغاير، بقصد إعادة إنتاجيته

برؤية جديدة تتلاءم والرؤية الخاصة لمبدعه؛ ومن ثم فالنص «من خلال نصيته يأتي بنصوص أخرى ويدمجها، ويستحضرها...»(4).

ودور المبدع حيال هذا الامتصاص النصي أن يقيم مجموعة من العلاقات الداخلية بين هذا الكم الهائل من النصوص المتداخلة لخلق بنيات نصية محددة، ذات دلالات تترجم ما يحيط به من واقع ؛أي إن هذه العملية النصية لا تأتي مجانًا؛ بل لهدف يسعى لتحقيقه المبدع.

وقد أشار إلي هذا المصطلح كثير من النقاد والدارسين منهم على سبيل المثال؛ ميخائيل باختين، وجيرار جنيت، وبرت شولز، وجوليا كريستيفا، التي تعرض في مؤلفها علم النص تعريفا للنص الأدبي في وقتنا الحاضر يكشف عن طبيعة الرؤية التي تسعى، إليها فتقول: إنه «خطاب يخترق حاليًا وجه العلم، والإيديولوجيا، والسياسة، وينقطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانًا، ومتعدد الأصوات حاليا؛ من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي تقوم بمفصلتها، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو مجمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها..»(5).

يشير هذا التعريف إلي أن النص خطاب، ينتظم كل اللغات الإنسانية برؤي متداخلة؛ ومن ثم فالنص يحتوى أكثر من صوت، ولغة، ولا يستقيم التفاعل النصي بين هذه النصوص المتداخلة إلاّ في إطار من المنطقية التي تحكم دلالتها، ورموزها، وتوجهها نحو رؤية مبدعها، [فالعلاقات الحوارية تكون مستحيلة تماما من غير علاقات منطقية ذات معني ملموس](6).

ويصبح النص بهذا الشكل عبارة عن مجموعة من النصوص المتفاعلة، والمتقاطعة، والمتواصلة التي تستقرئ خطاب الواقع بعيداً عن ذاتية مبدعه، وقريبًا من تصورات متلقيه، ولذا يمكن القول بأنه لم يعد تعبيرًا ذاتيًا في تشكيله، واستقلاله، وفي الفضاءات التي يرد إليها ...»(7).

ويبقى الأهم في عملية التناص أن ثمة تعددية في المعني داخل النص أصبحت مدخلاً رئيسًا لقراءته في إطار مفاهيم إجرائية خاصة، بفعل التلقيح المعرفي بين الأنساق التعبيرية مما جعل النص يتخذ الشكل الحواري القائم على «التعددية في المعني تشكيلاً وتلقيا»(8). ولا شك أن توحيد هذه المعاني ضروري لتقديم رؤية شاملة للعالم المحيط بالمبدع والنص معًا، وتحديد هوية النص الجديد الناتج من التفاعل الإيجابي بين النصوص المتداخلة، فالترابط الدلالي بين النصوص مهم في توحيد المعني؛ ولهذا يدخل المستوى الدلالي عنصرًا فاعلاً

في تحديد هوية التناص، وهو الذي يبين القوة الإبداعية للنصوص المتداخلة، ويبين أيضا مدى اعتماد بعضها على بعض..»(9).

كما أن مشاركة المتلقي في عملية التناص ضرورية لخلق النص الجديد، بناء على دمج وتفاعل الشفرتين النابعتين من ثقافتي النص والمتلقي معًا، فالقارئ منتج للمعني مادام بسبب الكاتب، مخزنًا لقيم الثقافة المشفرة لسانيًا وله سلطة تحريرها من النص، ومن بين قيم أخرى، يخلق القارئ صورة صوت المؤلف، صور أصوات أخرى، حالاً محل خطاب المؤلف الحقيقي صوتًا عرفيًا مدركًا داخل التوقعات المشتركة للجماعة ....(10).

وجاءت فكرة التناص لتكون البداية الأولي لمقولة التناص النوعي أو تداخل الأنواع الأدبية وتآزرها نحو إنتاج دلالة شمولية؛ ذلك أن النص الأدبي لا يشكل نفسه بنفسه(11) بل يتشكل أولاً من نصوص مغايرة له، وثانيًا من نصوص أدبية سابقة عليه، بحـيث يمكن (لكل جنس أدبي أن يشمل عددًا من الأجناس الأخرى(12) وهذا يعني أن النوع الأدبي متطور ومتحول، نتيجة التفاعل والحوار بين مجموعة اللغات الأدبية التي تكون بنيته، ذلك الحوار الذي يتوقف نوعه، وإيجابيته، وتأثيره في المتلقي [بحسب طبيعة التناص، وبحسب الأجناس التعبيرية (أجناس الخطاب) ثم بحسب درجة التبئير](13)، ومن ثم يعتمد النص الأدبي في تشكيل نفسه على عناصر أدبية مماثلة لماهيته، سواء أكانت مكتوبة أم شفهية ، على مستوى الشخصية، أو الفعل، أو اللغة، أو جميعهم معًا. فهناك نصان من نوع واحد يجتمعان في بؤرة واحدة ويؤديان إلي إنتاج نص مفتوح، ومتعدد الدلالة يقدم رؤي جديدة، يشير إلي هذا بول - ب - ديكسون في قوله: «والحقيقة أن كل عمل أدبي جزء من عالم أدبي يتألف من أعمال أخرى، وإلى درجة تكبر أو تصغر ينبغي أن يستجيب العمل لسياق هذه الأعمال الأخرى»(14). ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن النوع الأدبي يدخل في «علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة ويستعير منها تقنيات وموضوعات جديدة تغير من طبيعته ...»(15).

وتبدو الرواية أكثر الفنون الأدبية التي يستجيب سياقها لاستيعاب الأجناس الأدبية الأخرى، وتقبلها، والتفاعل معها بشكل إيجابي حيث تمثل «جنسًا راقيًا مركبًا يستقطب ويقحم ، يمزج ويتمثل عددًا غير قليل من الخطابات المتراكبة بدورها والملفوظات المحتفظة بذكرى سياقاتها....»(16).

ويأتي التداخل النوعي في الرواية المصرية المعاصرة بصورتين : الصورة الأولي- التداخل المباشر، وفيه يكون المبدع

على وعي كامل بما يستدعيه من نصوص أدبية وهو يشبه في النقد القديم، التضمين[17] أو الاقتباس، ومن ثم يمكن التعرف على النص المستدعي بسهولة، وطرح علاقاته بالنص الأصلي، ودوره في إنتاج دلالة جديدة، تؤكد المنطوق الدلالي في النص الأصلي، أو تخالفه، وبهذا نستطيع الحكم على فاعليته. وأما الصورة الثانية – التداخل غير المباشر، ويجيء التناص فيها بغير وعي من المؤلف ويسمى التناص غير الواعي، ويعني «ذلك الحضور الآتي من ذاكرة المبدع دون نية من قبله أو شعور به، وهذه النصوص الحاضرة، لاواعية، تكون مخزونة في ذاكرة المبدع ووجدانه، وقد تستدعي دون وعي منه عند محاولة الكتابة في موضوع قريب منها»[18].

وفي هذه الصورة يتفاعل النص المستدعي مع المتن بمعناه دون لفظه، ويحتاج هذا من المتلقي جهدًا كبيرًا في البحث عنه، واستخراج دلالاته واستقراء العلاقات التي يصنعها مع النص الأصلي؛ ولذا فإن محاولة القبض عليه عملية صعبة.

النص المحيط: نص نوعي:

يعني البحث بالنص المحيط ، كل ما يحيط بالنص الأصلي من نصوص مصاحبة؛ كالعنوان الرئيس، والفرعي، والبداية، ونصوص التصدير، والتقديم، والملاحق، والتذييل والهوامش، والتعليقات، وطريقة إخراج العمل الأدبي، وغير ذلك من نصوص محيطة ذكرها جيرار جينت «في مؤلفه المسمي بعتبات النص[19] وقد أشار [سلفرمان] في كتابه [نصيات] إلي النص المحيط، موضحاً أنه إطار يكشف عن شكل النص المتن وحدوده، ودلالاته، في قوله: «والإطار هو ما يعيّن النص بوصفه ذلك النص القائم من حيث حدوده، وبداياته، ونهاياته، وأواسطه، وحافاته...»[20].

وينقسم النص المحيط في الرواية المصرية المعاصرة إلى نوعين ، أحدهما: من صنع الكاتب نفسه، ويتمثل في العنوان والإهداء، والآخر: يستدعيه من نصوص نوعية مغايرة لنصه، وتتمثل في نصوص التصدير، ويكون في النوعين نص نوعي، يتناص مع مضمون الرواية، ورؤية مؤلفها، أي إن الرواية – في هذا الفصل – قد تتناص مع إحدى مفرداتها، أو مع غيرها.

وفي هذا الإطار الذي عرضناه، سنركز القول في بعض النصوص المصاحبة للنص الأصلي، ومنها العنوان، والإهداء، ونصوص التصدير.

1 – العنوان:

يعد العنوان من أهم العتبات النصيّة التي تحيط بالنص الأصلى، وتكون نصًا أدبيًا جيداً، يدلل على مهارة الكاتب في

اختيار نصوصه، بوصفه نصًا موازيًا، ويقدم نوعًا من الإثارة والمعرفة للمتلقي قبل القراءة، وبهذا فهو يكّون علاقة إيجابية مع العنوان، يعيد في إطارها ترتيب أوراقه الذهنية قبل الدخول في النص، ومن ثم أصبح هدف العنوان «كشف وخلخلة البنى والتصورات الذهنية للقارئ ورؤيته للعالم ولا يهدف للإيصال والإخبار فحسب ...»(21).

ويحدد العنوان أبعاد النص وطبيعته الشعرية، ويكشف عن دلالاته بشكل مباشر أو رمزي، يعتمد على التأويل الجيد من المتلقي لمفرداته ومدي تناصها مع المضمون، بل إنه يحدد رؤية المؤلف وهدفه، ولذا يمكن القول بأنه يتماس مع النص من خلال «علاقة عمودية يمثل بموجبها تكثيفاً لدلالة النص؛ لذلك يجب أن يقترب العنوان من المقطع الاستهلالي إلي النهائي من النص، إن العنوان يحمل إرهاصات المعنى...»(22).

وعلى الجانب الآخر تحاول بعض النصوص(23) الكشف عن العنوان في متنها مبرزة مفرداته، وعلاقاته، وعناصر شعريته، في محاولة لفك الشفرات الدلالية التي يتضمنه، وبهذا تتضح العلاقة بين النص وعنوانه، وهي علاقة لا تستقيم في إيجابيتها هذه على هذا النمط، وإنما تميل في بعض جوانبها إلي المغايرة، فأحيانًا لا يستطيع العنوان تفسير الدلالات والرموز التي يطرحها النص، أي إنه يغايره في المنتج الدلالي؛ ومن ثم يختلف دور المتلقي في التأويل، وإقامة الروابط، والاستنتاجات؛ يشير لهذا «جيرار جنيت» في قوله: «إن العلاقة بين العنوان ومضمونه العام علاقة متغيرة بدرجة ملحوظة، بدءًا من التحديد الحقيقي الأكثر مباشرة (مدام بوفاري)، حتي العلاقات الرمزية الأكثر ميوعة (الأحمر والأسود)، وتعتمد هذه العلاقة دائما على تأويل المتلقي...»(24).

ولا يتمكن العنوان من إقامة هذه العلاقات المتبادلة بينه وبين مكونات النص المتن، وإنتاج دلالات مسبقة إلا «بفضل كونه نصا بالقوة»(25)، ومن ثم تظهر استقلالية العنوان ونصيته من حيث الشكل والمنتج الدلالي؛ مما يجعله نصًا موازيًا، لا يسبر أغوار النص فقط، بل يصبح بنية دلالية مستقلة لها اشتغالها الدلالي بأبعادها المختلفة..»(26) ويشير (هوك) في كتابة (أثر العنوان) إلى شكله، ودوره في النص، وعلاقته بالمتلقي؛ أي إنه يستقرئ ما عرضه البحث سابقًا في قوله: «إنه مجموعة من العلاقات اللغوية التي يمكن أن تتشكل في بداية نص لتحديده ، وبيان مضمونه العام، وإغراء الجمهور المستهدف ...»(27).

وتعددت العناوين ذات الصبغة الأدبية في المنتج الروائي المعاصر؛ لتفعيل دور المتلقي حتي يصل إلى المدى الإبداعي المتشرذم في النص المتن؛ وسنقف من هذا

الكم الهائل من العناوين الأدبية التي تمثل نصاً نوعيًا يتناص مع المتن، عند بعض منها، في رواية (وأد الأحلام)[28]. يمثل العنوان تركيبا لغويا قصيرًا يتكون من جملة اسمية حذف أحد طرفيها، وبقى الآخر الذى أضيف إلى ما يفسره، ويمنحه أبعادًا دلالية متجددة، ولم يأت الحذف اعتباطيًا أو مجانًا، وإنما ليمنح المتلقي فرصة للوجود داخل النص؛ ليكشف عن الخبر المكتنز بالأحلام، فيفسر طبيعتها ودلالاتها وعلاقاتها بالسياق العام، وهذا يعني أن العنوان يضع المتلقي في إشكالية البحث عن الغائب، ومحاولة كشفه من خلال استفهامات عديدة، من أهمها: ما هي الأحلام التي تدفن حية، وما أصحابها وما دلالاتها، ويعد هذا من قبيل استقلالية العنوان في نصيته؛ إذ دائما ما «يؤسس لدى المتلقي فواعل سيكولوجية وذهنية وتأويلات مكتنزة بالدلالات الاحتمالية التي قد نجد لها دلائل في العمل الأدبي، وقد لا نجد، قد يؤكدها، وقد ينفيها، أو قد يتصارع معها، إن العنوان منجم من الأسئلة بدون إجابات محددة، إنما هي إجابات احتمالية، تتحدد باستيعاب محتوى شكل العمل الأدبي...»[29].

ويتركب العنوان من كملتين، إحداهما: لفظة وأد، وتعني الموت حياً، كما ورد في القاموس «وأد الرجل ابنته يئدها وأدًا: دفنها حية ..»[30] ومن ثم ظهر أثر هذا المصدر بما يتضمنه من فعل سلبي، وزمن أكثر سوءًا على الأحلام، ومعنويات أصحابها، فالواضح أنها لم تمت موتًا عاديًا بفعل القدر أو مرور الزمن، بعدما حصّل الإنسان ما أراد، وإنما ماتت حية ،وقتل معها الكثير من اللحظات الإنسانية قبل أن يتعايش معها الإنسان بالفعل، وجاءت اللفظة الأخرى وهي الأحلام في صورة الجمع الدال على الكثرة والشمولية، حيث سيطرت على شخصيات النص بشكل واضح، وبخاصة حورية التي أثرت في تكوينها المادي والمعنوي معاً، حتي «أصبحت الأحلام – بالنسبة لحورية – جزءًا لا يتجزأ من حياتها..»[31] والعنوان بهذا يكشف عن المضمون الذي يحمل في جنباته حالة من الوأد المستمر للأحلام على المستوى الخاص/ الشخصية، والمستوى العام/ الوطن، ومن ثم فقد ارتبط من خلال نصيته المستقلة بمضمون النص. و(وأد الأحلام) تركيب أدبي يكون صورة فنية جيدة عملت على الكشف عن مزاج القاص ورؤيته الشخصية، واتسمت بالشعرية الخالصة المستندة على قوة التمثيل، والخيال المجنح، وتفعيل دور الحواس، والاستعارة والكناية اللتين كشفتا عن دلالات الإظلام، والقهر، والإحباط بشكل موسع فعَّل دور المتلقي في قراءة النص.

وفي رواية [الشاطئ الآخر][32] جاء العنوان جملة اسمية تتكون من مبتدأ، علق

خبره على النص؛ لتفعيل دور المتلقي في البحث عن طبيعته حتي تتم الفائدة المرجوة من النص، وهو من العناوين المضمونية التي تستقرئ حقيقة الفعل، وتعري علاقة الفاعل به؛ ومن ثم فالعنوان يحمل في بنيته مدلولات متعددة ، فقد يعني المكان أو الشاطئ المقابل للإسكندرية ، وهو الشاطئ اليوناني، أو يشير إلي الثقافة الضد لثقافة الأنا، وهذا هو أقرب تفسير للمطروح في النص الروائي، يقول الراوي: «نقلني ديمتري إلي الشاطئ الآخر، أسماء لم أكن أعرف غالبيتها، ولا قرأت لها ...»(33) أو يعني ذلك العالم السحري الغامض الذي أحاط بالبطل نتيجة علاقته بالآخر...(34).

وفي رواية [صمت الرملٍ](35) جاء العنوان نصًا نوعيًا عبارة عن كلمتين، إحداهما مبتدأ، والأخرى مضاف إليه؛ لتوسيع دلالته، وتفعيل دور المتلقي في إيجاد العلاقة بين الصمت والصحراء بما تحتويه من رمال متحركة وصامتة معًا، ولذا فهو – تركيبياً – لا يتجاوز حدود الابتداء، وإضافة التلازم، لكنه يتسم باتساع المعني، وتكثيف الدلالة، وعلى المتلقي استقراء الخبر المحذوف، وما يتعلق به من دلالات من المنتج النصي نفسه. وعنوان الرواية يشير إلى بنيتها، سواء بالتصريح أو الرمز، فثمة إشارة إلي طبيعة المكان وعلاقته بالشخصية التي تعيش فيه، والفعل المتمثل في حالة الصمت التي وردت في الرواية أكثر من خمسين مرة مع تغيير المضاف إليه أو ثباته بدلالات متقاربة أو متباعدة في أحيان أخرى، وكأنها صارت بطلاً يحرك الفعل والشخصية معًا ويصنع علاقاتهما السلبية والإيجابية؛ ولهذا فلم ترد هذه الحالة اعتباطيا ولا مجانًا، وإنما كشفت عن متغيرات نفسية واجتماعية وسياسية أحاطت بالبطل.

وقد أخذت كلمة الصمت بكل مشتقاتها مساحة نصيَّة واضحة من بنية النص توازت مع أهميتها الدلالية في ذهن الكاتب ؛ حيث نجدها تكررت – مثلاً – في قول السارد: «فساد الصمت... يالله يالهولاء الناس هادئون هكذا صامتون ، يتحدثون بصمت يوافقون بصمت.. إلا أنه صمت ولم يرد على سؤاله.. ثم صمت، جاءته في الحلم صامتة وحزينة، إنهما الآن صامتان واجمان..»(36). وهكذا ينقلنا الكاتب من صمت إلى آخر مما يدفع المتلقي للتساؤل عن أسبابه، ودلالاته، فلا يبرح حتى يكتشف غموض النص ويجلي رموزه، وهذا مما يعطي له قوة وفاعلية في تحريك الواقع [فقوة النص تكمن بالتجديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها..](37).

ويكون العنوان نصًا أدبيًا يتسم بإمكانيات بلاغية عالية تقوم على انزياح

واضح في التعبير والدلالة؛ ولذا فهو يتسم بعدم الفتور والخيال المجنح ومخاطبة الحواس؛ ومن ثم فتركيبه اللغوى [صمت الرمل] يحتوي على حس مجازي عال ، أسهم في تحقيق العدول عن التعبير الحقيقي إلى آخر خيالي، فوصف الرمل بالصمت نقل للصفة إلى موصوف يتضاد وطبيعتها، فطبيعة الصمت ملتصقة - دائمًا - بالإنسان،، وليس بالرمل، وهذا يجرنا إلي القول بأن العنوان قدم صورة فنية مغايرة للواقع اللغوي المعتاد، وإن كانت تتفق مع الواقع الروائي المنثور في النص.

والكناية لها الدور نفسه، حيث توحي لفظة «الصمت» بالسكوت والثبات، والفراغ، والهلامية، والانتهاء، يقول المعجم الوسيط «أصمت العليل اعتقل لسانه فلا يتكلم وفلانًا: أسكته (صمت): أصمت. وفلانًا أصمته و- الشيء: جعله مصمتًا لا فراغ فيه (الصامت): الساكت ومالا نطق له»[38] وفي لسان العرب" «أصمت أطال السكوت، والتصميت: التسكيت والتصميت - أيضًا - السكوت، ورجل صميت أي سكيت، وصمتة الصبي، ما أسكت... وباب مصمت: مبهم، قد أبهم إغلاقه»[39]. وإضافة الصمت إلي الرمل المعبر عن المكان/الصحراء تعطي دلالة عدم فاعلية المكان مع الفاعل، وتحديد دوره بل تمويته.

2 - نصوص التصدير:

وهى مجموعة النصوص النثرية أو الشعرية التى يستعين بها المؤلف في بداية عمله الأدبي لطرح رؤيته ، والكشف عن هوية النص ودلالاته، وهو - هنا - «يقتطع نصوصًا معينة من سياقها العام، ويدرجها ضمن سياق جديد بغرض تنوير القارئ»[40]. ويبدو أن هذه العتبة النصية من الأهمية بمكان في النص المتن؛ إذ تبرز مدى شاعرية المؤلف وقدرته على تكثيف رؤيته بإيجاز شديد، ومن ثم فهى ليست مجانية؛ لأن [طبيعة سياقها التداولى يجعل منها نصًا/ نواة، يبرز خاصية التكثيف في عرض الإخبار الحكائى؛ لاعتماده على طرائق خاصة في اشتغال وتأطير الخطاب؛ بحصر معنى الخطاب الذى يحيل على جوهر أكثر اتساعا من مفهوم النص، لأنه جوهر التشكل الخطابي للعمل ضمن النص..][41].

في رواية الألاضيش[42] يأتى التصدير نصًا شعريًا للشاعر المصري المعاصر «محمد إبراهيم أبو سنة»، يقول:

عاصفة تحمل مشعلها
عاصفة ذهبية
تنهض مدن الحب
تنهار المدن الحجرية
تستيقظ في منتصف الليل.. الحرية[43].

في هذا التصدير يريد الشاعر لمدينة الحب أن تنهض لتفتح جميع الأبواب المغلقة، وتنهار المدن الحجرية، وذلك لا يحدث إلاّ بفعل مثير خارجي، يتمثل في هبوب رياح عاتية، أو ثورة عارمة، بفعلهما تنفك الأحلام من قيودها ويتلاشى النوم، وتتحرر نجوم الليل فتضيء كل الأركان حتى ينعدم الظلام بما يحمله من وحشة وقهر وظلم، ولا شك أن هذا الثالوث يمثل دعائم المدن الحجرية، فإذا ما انهار أصبح لا وجود لها؛ ومن ثم تستيقظ الحرية في منتصف الليل، وكان اختيار الشاعر لهذا التوقيت الزمنى موفقًا، فمنتصف الليل هو الزمن الموحش الذى تقتل فيه الحريات.

ويبدو أن الكاتب في روايته قد وعى جيدًا حالة التضاد بين المدن الحجرية بكل منتجاتها السلبية، ومدن الحب والأحلام بكل إيجابياتها؛ حيث كشف عن ذلك داخل النص كله؛ فرفض المدن الانهزامية والرجعية التى رفضها الشاعر نفسه، وبحث عن الخلاص من قيود الداخل والخارج في مدن الأحلام التى تشع بالحرية والتقدم.

والكاتب لم يلجأ لهذا النص إلا لكونه يحقق بلغته الشعرية رؤيته، وتوجهاته الأيديولوجية، فهو يتكون من الفعل المضارع [تحمل، تنهض، تنهار، تستيقظ] الدال على الديمومة والاستمرار ومحاولة الكشف عن لحظة المستقبل وقراءتها جيدًا، ولغة التضاد بين مدن الحب والمدن الحجرية، والترادف الدلالى بين الفعلين المضارعين [تنهض، وتستيقظ]، والتكرار الذى يكشف عن هموم المتكلم وحاجته في التغيير نحو الأفضل في النصين الشعري والروائى، والتقديم والتأخير للاهتمام بقيمة الحرية، وتحديد زمن الخلاص، وينضاف إلى هذا توظيف المنتج الاستعاري الذى شمل النص الشعري كله، والذى كثف الدلالة وقربها إلى ذهن المتلقى.

وفي روايته الثانية (أحلام العايشة) نجد تصديرين، التصدير الأول: نص للشاعر محمد عفيفي مطر، يقول:

لقد جئت إليكم
أترجح في مشنقة اللبلاب
أغتصب اللفظة بعد اللفظة
أصرخ:
يا......... يا أرضي
كوني قداسًا يتلى في صلوات الرفض
كوني سكينًا في أضلاع البغض
كوني لفظًا مسنونا يفقأ عين الصمت[44]

يتحدث الشاعر في هذا التصدير عن الأنا المتكلم الذى يخاطب المجموع محاولاً إشراكهم في محنته، التى استقرأ أبعادها في مرحلتين؛ المرحلة الأولى وتتمثل في التأرجح في مشنقة اللبلاب، دلالة على عدم الاتزان، واتضاح الرؤية، والسيطرة على أداء الفعل، والأخيرة حالة اغتصاب اللفظة، وتلك

إشارة على فمه المكمم الذى لا يستطيع البوح من خلاله بما يريد. مما أوصله – في النهاية – إلى الصراخ والعويل، والنداء، وهو لم يتوجه بندائه لشيء تافه، وإنما توجه لنداء أرضه التى اغتصبت، والتى خاض من أجلها العذابات الأولى، موجهًا إليها بعض النصائح، راجيًا منها أن تفعّل حركتها نحو رفض الواقع، وتحريك الساكن منه.

والشاعر بهذا يتحدث عن الإنسان المقهور، والمكان الضائع، وهما يجسدان رؤية الكاتب في النص المتن، ولقد نقل النص النوعى هذه الرؤية من خلال تكوينه اللغوي والمجازى؛ حيث استخدم من ألفاظ اللغة وتراكيبها ما يستقرئ مقولة الكاتب الأيدلوجية، ففي بداية النص نجد الأسلوب الخبرى المؤكد بـ قد، في عبارة [لقد جئت] لتحقيق المجيء، ذلك أن ذهن المتلقي يبدو خاليًا – تمامًا – من المعرفة بفعل المجيء وامتداداته؛ وهذا يعمل على تنبيهه وجذبه للكلام. وجاءت لفظة [إليكم] جمعًا دلالة على الشمولية والكثرة، ومحاولة إشراك أكبر عدد ممكن في تقبل المصيبة، وربما يثير هذا في نفس المتكلم نوعًا من الحميمية والدفء، وعبارة [مشنقة اللبلاب] الدالة على الذل والقهر، والعبودية، والأفعال المضارعة [أتأرجح، واغتص، وأصرخ] التى جاءت لتدل على استمرار الفعل وكشفه للحظة المستقبل، ولتقول: إن محنة المتكلم مازالت قائمة لم تتغير. ولم يأت من أدوات النداء إلا [الياء] ذلك أن الأرض بعيدة عن الأنا المتكلم ماديا ومعنويًا، لكونها مغتصبة وإضافتها إلى لفظة [أرضي] تدل على التلازم الشديد والعشق، والحنين الجارف لهذا المكان. وجاء التكرار في لفظة (كونى) ثلاث مرات، للتعبير عن الحالة النفسية للمتكلم، حيث الإلحاح على الفعل لمحاولة تغييره، وقد أدى وظيفته الشعرية في موضعه، ذلك أنه «يمثل نوعًا من التأكيد أو التكريس، سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالى الذى يتمحض عنها، إنه إلحاح على تصوير معين، تصوير حالة تنبثق – ابتداء – بشكل أكثر وضوحًا..»(45).

وبهذا جاءت اللغة بتراكيبها، وألفاظها، حاملة لدلالات الانهيار والضياع والتردي، وهى بلا شك تحمل شعرية خاصة مصدرها الكناية بعدها، منتجًا تعبيريًا، يستبطن الدلالات الغائبة، والحاضرة للنص، ويقربها إلى المتلقي، والاستعارة التى توسع من الرؤية والدلالة فتعطى المتكلم مساحة نصية تترجم رؤيته ، فهي كما يقول – سلفرمان – تنتج موقفًا يشهد توسيعًا في الدلالة، أي إن هناك تعددية في المدلولات لكل دال ...»(46).

ونص التصدير الثاني للشاعر [إبراهيم ناجى] يقول فيه:

كل شيء صار مرًا في فمي
منذ أصبحت بالدهر عليما
آه من يأخذ عمري كله
ويعيد الجهل والطفل القديما[47]

الزمن:

تتحدث الذات الشاعرة في هذا النص عن [الزمن] المعهود لها التي تعيش وقائعه في لحظة الوعي الحقيقي به، كاشفة عن علاقتها السلبية به؛ إذ أصبح بالنسبة لها بغيضًا؛ وهذا ما دعاها لأن تبحث عن مخلص ينتزعها منه، في مقابل أن يعيد إليها لحظة الماضي، بما فيها من بساطة، وتلقائية، وطفولة بريئة لم تتعرض لدنس هذه الأيام؛ ومن ثم فاستدعاء هذه اللحظة فسر فظاعة الحاضر، وكشف عن رموزه ، ودلالاته بوضوح للمتلقى. وفي الرواية قراءة واضحة لدلالات هذا التصدير ورموزه ؛ إذ نقرأ فيها بوضوح محنة الشخصية وعلاقتها بالزمن الرديء وتأثيره السلبى على المكان[48].

وفي رواية [طيور العنبر][49] يتكون التصدير من مقولتين، المقولة الأولى (لبودلير)، يقول فيها:

(لي من الذكريات أكثر مما لو كان عمري ألف سنة)[50].

وهي مقولة تعبر عن مشاعر الأنا المتكلم/ الكاتب تجاه مدينته/ الإسكندرية، إذ كشف فيها عن حجم الذكريات التي اختزنها المكان، وهو حجم كيفي وكمى في منطوقه المادي والدلالي، إذ يزيد في عمره عن ألف سنة تحمل مخزونا هائلاً من ذكرياته الخاصة والعامة، وهذا يدل على مدى تفاعله الإيجابي مع المكان.

والمقولة الثانية [لهاري تزالاس] يقول فيها: «إنها أكثر من سكندريتنا، إنها سكندريتنا التي صنعناها والتي خلقناها من الروائح والأزهار والمحسوسات والخيال والحب والتي هي باقية، لأنه إذا افتقدت هذه الإسكندرية فماذا يتبقى لي... ؟»[51].

وتبدو هذه المقولة امتدادًا للمقولة الأولى، إذ تكشف عن مدى تعلق المرسل الأول والكاتب بالمكان/ الإسكندرية، التي تمتلك قدرة عجيبة على جذبهما إلى عالمها، لتقديمها من جديد في ثوب مغاير، يتكون من روائح، وأزهار، ومحسوسات، وخيال، ولذلك فهي باقية مادامت هذه الأشياء مستمرة، تنبض بالحياة والتجدد، وببقاء هذا المكان يبقى الأنا حاضرًا في الحياة. وفي الرواية علاقات مستمرة بين الشخصيات، والمكان، والزمن، تكشف عن هذه المشاعر في المقولتين السابقتين، حيث تتحدث عبر بنائها الفني كله عن هذا المكان، ومشاعر الشخصيات تجاهه.

3 - الإهـداء:

يعد نصًا نوعيًا آخر من النصوص المحيطة بالنص المتن، تختار ألفاظه بدقة

وقصدية لتوجيه رسالة إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة، ولذا لا يخلو الإهداء من القصدية في اختيار المهدى إليه وتفعيل دوره في عملية التلقي، وفهم أبعاد النص ومدلولاته، أي إنه مسؤول مسؤولية المبدع في الإنتاجية النصية، وهكذا «ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحققات موازية تأخذ بالاعتبار السياق التداولي للنصوص، بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدلالات ومكوناتها النصية..»(52).

في رواية (بساط من قلوب وجباه) يقول الإهداء :

إلى الذين لم يشهدوا

بدايات الصبح ...

وينتظرون....(53)

يمثل هذا النص إهداءً عامًا، فلم يحدد المبدع شخصا بعينه، ولكن خصّ به مجموعة من الناس، وهم الذين لم يعاصروا حالة التغير القادمة التي يتطلع إليها الأنا/ الفاعل في النص، ويأمل أن يعاصروها؛ ومن ثم فهو يقدم حالة من الاستشراف لم تتحقق في النص المتن، بل تصنع نصًا ممتدًا له يتضاد في دلالاته مع المنطوق الدلالي للنص الأصلي.

وقد تحققت شعرية الإهداء، ودوره في تفعيل المتلقى من خلال تركيبته اللغوية التي تعتمد على الحذف، والكناية، فالحذف تحقق في هذه النقاط (...) التي تكشف عما يحتويه الواقع النفسى للذات المتكلمة من محاولة التغيير نحو الأفضل، والإتيان بالفعل الضد، أو استشراف لحظة المستقبل، بما تحمله من جديد. ونص الإهداء كناية عن حالة الترقب والتشتت التى يعيشها بطل الرواية، حيث يعيش واقعا مهزوما وغريبا من الخارج، ويعيشه داخليا أشد هزيمة وغربة. ويبدو الفعل المضارع، وما يلتصق به من واو الجماعة دالاً على أن الفعل والفاعل المرتقبين من قبل الأنا ليس لهما حدود، بل لهما صفات خاصة، لها القدرة على تغيير واقعه المأزوم.

وفي رواية [غير المباح] يقول الإهداء..

أحمد.. نهرًا يفيض على الدنيا محبة

آية: شجرة تثمر كل يوم أمل جديد(54)

هل يمكنكما أن تصنعا حياة جميلة

رغم قسوة زمن غير المباح؟(55)

وهو نص أدبي نوعى يقدم رسالة من الكاتب/ الأنا المتكلم إلى مهدى إليه خاص، حدده المرسل في طفلي ، يعدهما أقرب الناس إليه، وهما [أحمد، وآية] وهدف الإهداء التعبير عن مشاعره وأحاسيسه تجاه هذين الولدين، واعتمد هذا الإهداء في تكوين شعريته على الإيحاء بمشاعر المرسل تجاه أبنائه، وتقريبها للمتلقي من خلال تحديد اسمهما، والتوظيف الجيد للأسلوب، والتعبير

المجازى . فتحديد الاسم في (أحمد/ آية) قد منح المتلقي الكثير من الدلالات بالنسبة لشخصية الأنا، وكشف عن مشاعره تجاههما، وجزء من علاقته الحياتية معهما، فذكر الاسم - عادة - [يؤشر للجوانب الحياتية المختلفة للشخصية..][56] غير أن الأمر هنا مختلف حيث اتضحت جوانب شخصية الأنا من خلال ذكر أقرب شخصين إليه؛ أضف إلى ذلك أن ذكرهما ميزهما وجعلهما معروفين للمتلقى، فالاسم [هو الذى يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية...][57].

وقد اعتمد الإهداء على الفعلين المضارعين [يفيض، وتثمر] الدالين على استمرار الفيض، وتجدد الثمار، وكأن الكاتب يتمنى أن يستمر عطاء أولاده للدنيا دون انقطاع، ووظف الاستفهام ليعطى إحساسا للمتلقي بأن الأمر بالنسبة لهما ليس سهلاً على الرغم من صفاتهما الإيجابية؛ فصناعة المستقبل والحياة الهادئة في ظل زمن القيود ليس أمرًا يمكن تحقيقيه بسهولة.

وجاء التعبير المجازى ليكشف عن قيمة [أحمد، وآية] عند الراوي/ الأنا، فأحمد يفيض مودة ورحمة، وبهذا فهو يتشابه مع النهر في عطائه الدائم على الدنيا، وآية مثل الشجرة التى يتجدد عطاؤها بالخير، والثمار الطيب؛ ومن ثم فالتشبيه - هنا - عمل على توضيح الفكرة، وتوصيلها للمتلقي بسهولة، وتلك من أهم وظائفه؛ [إذ يكون وسيلة لتوصيل حقيقة أو تقريبها للذهن ، أو التعريف بشيء مجهول...][58].

وفي رواية [غادة الأساطير الحالمة] يأتي الإهداء هكذا:

«إلى غادة...

قلب الرحمة ، وفراشة الحب الحالمة...»[59].

يتوجه المرسل بهذا الإهداء إلى متلق خاص، يجمعهما حالة من المودة، والألفة، والتقارب؛ ليبث إليه مشاعره وأحاسيسه في إطار لغة شعرية شديدة الخصوصية، ذات أفق دلالي ومجازي واسع، استقرأت كم المشاعر الإنسانية لدى المرسل. وتحديد الاسم - (غادة) - في الإهداء لم يأت اعتباطيًا، وإنما جاء ليفعل دور المتلقي في قراءة الحالة الإنسانية التي تربط بين المهدي، والمهدى إليه.

ومن معالم هذه اللغة التوظيف الجيد لتركيب الصفة، والمضاف والمضاف إليه؛ لتوسيع دائرة المعنى، والكشف عن مكانة المهدى إليه عند الأنا/ المتكلم، فهي ليست الرحمة، وإنما قلبها، وليست الحب، وإنما فراشته الحالمة، ويبدو هذا كاشفًا عن معرفته الجيدة لخصائصها المادية والمعنوية . وقد جاء التعبير المجازي ليختزل هذه المعاني كلها، ويكثف التجربة الداخلية للأنا بما فيها

من مشاعر، وأحاسيس، في لغة موجزة وموحية.

وقد انعكست هذه العلاقة الحميمية بين المهدى إليه والمهدي في الرواية، بدءًا من العنوان؛ حيث نجد اسم «غادة» في بدايته [غادة الأساطير الحالمة]، حتى السيطرة على المتن، إذ ورد هذا الاسم كثيرًا في مواضع مختلفة ومن خلال علاقات متباينة[60].

الخاتمـة:

عرض البحث لفكرة التناص النوعي في الرواية المصرية المعاصرة، وتوصل إلى جملة من النتائج المتصلة بالموضوع، منها:

1 – قدمت الرواية نوعين من النص النوعي ، الأول – نص صنعه المؤلف بنفسه، وتجسد معظمه في العنوان، والإهداء. والآخر ، نص مستدعى من نصوص أدبية خارج إطار النص الأصلي.

2 – أن وجود النص النوعي في الرواية، يدلل على أن ثمة رواية جديدة تسمى رواية ما بعد الحداثة قائمة في بنائها على تفكك عناصرها .

3 – كان للشعر الحديث نصيب واضح في الرواية المصرية المعاصرة، وبخاصة شعر التفعيلة منه ، وربما يعود هذا إلى تقارب الرؤية الفكرية التي يعالجها كل من النوعين في وقتنا الحاضر.

4 – كون النص المحيط نصا نوعيا راقيا ، يتسم بحس مجازي عالٍ ، أسهم في تحقيق العدول عن التعبير الحقيقي إلى آخر مجازي.

الهوامش

1) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط 2، 1994.

2) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية، القاهرة 1960-1990م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

3) أمبرتو إيكوا :التأويل بين السميائيات والتفكيكية؛ ت سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،بيروت، ط 1، 2000م صـ 42 .

4) هيوج – سلفرمان : نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية ، الدار البيضاء، المغرب ط 1، 2002، صـ 129.

5) جوليا كريستيفا: علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط 1،1997م، صـ 13/ 14.

6) باختين: شعرية دوستويفسكي، ت د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المعرفة الأدبية ،الدار البيضاء، ط 1، 1986، صـ 268.

7) جمال الدين خضور: زمن النص، دار الحصاد، سورية، دمشق، ط 1، 1995م، صـ 31.

8) بشرى صالح: نظرية التلقي، أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، صـ 54.

9) عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، صـ 3.

10) روجر فاولر: اللسانيات والرواية، ت لحسن أحمامة. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1997م، صـ 103، وقد أشار موسى ربابعه إلى دور المتلقي في [معرفة النصوص التي تتداخل وتتعانق وتتعاضد أو تتنافر حتى يتحقق تفاعله مع النص المدروس..] راجع موسى ربابعه : جماليات الأسلوب والتلقي؛ مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط 1، 2000م صـ 95.

11) يراجع هذا الرأي في مقولة تودوروف: الأنواع الأدبية من كتاب/ القصة/ الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تقديم وترجمة خيري دومة، دار شرقيات، دومة، ط 1، 1997م، صـ 100.

12) جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ت عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986م، ص 75.

13) بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد النظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989م صـ 99.

14) بول ب ديكسون: الأسطورة والحداثة حول رواية دون كازمورة، ت خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة 1998، صـ 124,

15) خيري دومه: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1998، صـ 33.

16) نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (التناصية) النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، العدد 104، 1423هـ، صـ 116.

17) يراجع ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب، والشاعر ، تحقيق: د.أحمد الحوفي، القاهرة، دار النهضة، مصر، د ت،ج 3، صـ203.

18) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006،صـ. 181

19) يراجع تحديد مفهوم النص المحيط، وعلاقته بالنص المتن في:

Genette, Gerard: Seuils,ed seuig, paris 1981

Genette Gerard : figures III: êd , paris, 1972

ووليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، صـ 17، وحسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، 1987م صـ 30.

20) هيوج – سلفرمان: نصيات، السابق ص 93.

21) جميل حمداوي :السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م 25 ع 3، ينـاير/ مـارس 1997م، يراجع صـ 99.

22) عبدالمجيد نوسى: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، 2002، صـ. 110.

23) راجع مثلاً – رواية محمد عبدالسلام العمري : صمت الرمل، دار الهلال، فبراير 2002م.

24) Genette Gerard, Seuils, ed seuil, Paris, 1981 p73-78.

25) محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، صـ 26.

26) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2004، صـ 104.

27) Lea Hoek, marque du TiTre, mauton 1982 p-17.

28) محمود قنديل: وأد الأحلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003م.

29) محمد حسن عبد الحافظ :محتوى الشكل في الرواية المصرية، فصول، العدد 59، 2002م، صـ 295.

30) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الثاني مادة (وأد)، صـ 1048.

31) محمود قنديل: وأد الأحلام ، السابق صـ103.

32) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م.

33) نفسه: صـ 121 وما بعدها.

34) نفسه : صـ 87,

35) محمد عبدالسلام العمري: صمت الرمل، السابق.

36) محمد عبدالسلام العمري: صمت الرمل، يراجع مادة صمت في معظم أجزاء الرواية ومنها صـ 26، 27، 102، 103.

37) أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح ، ت عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط 2 2001، صـ 166.

38) المجمع اللغوي: المعجم الوسيط مادة (صمت)، السابق، صـ 542.

39) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني، ط 2، 1992 مادة (صمت)، صـ54 وما بعدها.

40) الرشيد بوشعر: مساءلة النص الروائي، دراسة في الرؤي، والأشكال، والعتبات، والأنماط، والصور، وزارة الثقافة، سورية، دمشق، ط 1، 2004م، ص 291.

41) عبدالفتاح الحجمري: عتبات النص البنية

والدلالـة، منـشـورات الـرابطـة، الدار الـبـيـضـاء المغرب، ط 1، 1996م، ص 43.

42) خـليـل الجـيزاوى : الألاضـيـش، الـهـيـئة الـعـامـة لـلـكـتـاب، جـ 1، 2004ص 5. وراجـع مـحـمـد إبـراهـيـم أبـو سـنـة: تـأمـلات فـي المدن الـحـجـريـة، الهيئة العامة للكتاب، 2001، ص 128 /129.

43) مـحـمـد إبـراهـيـم أبـو سـنـة: تـأمـلات فـي المدن الحجرية، السابق (راجع نص القصيدة كاملة).

44) خليل الجيزاوي: أحـلام العايشة، الهيئة العـامة للكتاب، 2002م، ص 7.

45) حسن ناظم: البنى الأسلوبية ، المركز الثقافي الـعربـي، الدار الـبـيضـاء، المغرب، ط 1، 2002، ص 147.

46) هيوج سلفرمان: نصيات، السابق، ص 40.

47) خليل الجيزاوى: أحلام العايشة، السابق، ص9.

48) خـلـيـل الجـيـزاوي أحـلام الـعـايـشـة، ص 92 ومابعدها، وص 98 وما بعدها.

49) إبراهيم عبدالمجيد: طيور العنبر؛ الهيئة العـامة للكتاب، 2002م.

50) السابق، نفسه: ص 1.

51) نفسه: ص 1.

52) عبـدالفتـاح الـحـجـمـري: عـتـبـات الـنـص الـبـنـيـة والدلالة، السابق، ص 27 وما بعدها.

53) محمد الفـخراني: بساط من قلوب وجباه، الهيئة العامة للكتاب، 2004م، ص 1.

54) هكذا في الأصل، والصواب (أملاً جديدًا).

55) سـعـاد سـلـيـمـان: غـيـر المـبـاح، الـهـيـئـة الـعـامـة للكتاب، 2005م، ص 1.

56) راجع:

Georgewa Tson, The story of the novel Iandon: the psacmillan piress 1979,p 58

57) حسن بـحـراوي: بنـيـة الشـكـل الـروائـي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط 1، 1990م ص 248.

58) شفيع الدين السيد: التعبير البياني، دار الفكر العربي، 1983م ص 55.

59) محـمـد الـعـشـري:غادة الأسـاطير الحـالمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 79، ص 1.

60) راجع الرواية ص 97، 99، 105، 117.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر الأدبية:

1) إبراهيم عبدالمجيد: طيور العنبر، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.
2) أرنست همينجواى: وداعًا للسلاح، 1963م.
3) خليل الجيزاوي: الألاضيش ، الهيئة العامة للكتاب، جـ 1، 2004م.
: أحلام العايشة، الهيئة العامة للكتاب، 2002م.
4) رفقي بدوى: أنا ونورا وماعت، نادي القصة، القاهرة، 2002م.
5) سحر توفيق: طعم الزيتون، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2003م.
6) سحر الموجى: دارية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2003م.
7) سعاد سليمان: غير المباح، الهيئة العامة للكتاب، 2005م.
8) السيد نجم: العتبات الضيقة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2001م.
9) صفاء عبدالمنعم: ريح السموم ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2003م.
10) عمر بن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت.
11) غادة نبيل: وردة الرمال، الهيئة العامة للكتاب، مصر ، 2004م.
12) كافافيس: شاعر الإسكندرية (1833-1963) الديوان ت د. نعيم عطية، مطبعة الجبلاوي، 1991م.
13) محمد إبراهيم أبو سنة : تأملات في المدن الحجرية ، الهيئة العامة للكتاب، 2001م.
14) محمد ثابت توفيق: الطابية والحصان، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، 2004م.
15) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م.
16) محمد داود: قف على قبرى شويا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2002م.
17) محمد عبدالسلام العمري: صمت الرمل، دار الهلال، فبراير، 2002م.
18) محمد العشري: غادة الأساطير الحالمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد 79.
19) محمد الفخراني: بساط من قلوب وجباه، الهيئة العامة للكتاب، 2004م.
20) محمود قنديل: وأد الأحلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003م.

ثانيا: المصادر القديمة والمراجع العربية والمترجمة:

1) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي ، القاهرة ، دار النهضة، مصر، ج 3، د ت.
2) أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط 2، 1983م.
3) أمبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2000م.

: الأثـر المفـتـوح، ت عبـدالـرحـمـن بـوعـلـي، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط 2، 2001م.

4) باختين: شعرية دوستويفسكي، ت د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط 1، 1986م.

5) بشرى صالح : نظرية التلقي، أصول.... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001م.

6) بول ب ديكسون: الأسطورة والحداثة، ت خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 1998م.

7) جمال الدين خضور: زمن النص ، دار الحصار، سورية دمشق، ط 1، 1995م.

8) جوليا كريستيفا: علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1997م.

9) جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ت عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986م.

10) ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، ضبط نصه وحرر هوامشه، د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف القاهرة، ط 4، 1985م.

11) أبو الحسن الماوردي: أدب الدنيا والدين، حققه وعلق عليه ، مصطفي السقا، مطبعة الديوان، الحلبي، ط 5، 1986م.

12) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م.

13) حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، 1987م

14) حسن ناظم : البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2002م.

15) خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، 1960م – 1990، الهيئة العامة للكتاب 1998م.

16) الرشيد بوشعير: مساءلة النص الروائى، دراسة في الرؤى والأشكال، والعتبات، والأنماط ، والصور، وزارة الثقافة، سورية، ط 1، 2004م.

17) رشيد يحياوى : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، إفريقيا الشرق ط 2، 1994م.

18) روجرفاولر: اللسانيات والرواية، ت لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1997م.

19) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1993م.

20) شفيع الدين السيد: التعبير البياني، دار الفكر العربي، مصر، 1983م.

21) صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط 1، 2003م.

22) عبدالفتاح الحجمري: عتبات النص؛ البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996م.

23) عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م.

: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003م.

24) عبدالمجيد نوسى: التحليل السيميائي للخطاب

الروائي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، 2002م.

25) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006م.

26) ابن القيم الجوزية: روضة المحبين، ونزهة المشتاقين، راجعه صابر يوسف، مطبوعات دار الصفا، مكتبة الجامعة، 1973م.

27) مجموعة كتاب: القصة/ الرواية/ المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مقال/ الأنواع الأدبية ت/ خيري دومة ، دار شرقيات، ط 1، 1997م.

28) مجموعة كتاب: نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ت/ إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982م.

29) مجموعة كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ت الحسين سحبان وفؤاد صنعاء، الرباط، المغرب، ط 1، 1992م.

30) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة.

31) محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

32) محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر، 2001م.

33) مصطفى عبدالغني: عنصر المكان في شعر محمد إبراهيم أبو سنة الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو، 1996م

34) موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2002م.

35) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2004م.

36) نهلة فيصل: التفاعل النصي (التناصية) النظرية والمنهج، كتاب الرياض، العدد 104، 1423هـ.

37) هيوج – سلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا، والتفكيكية، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002م.

38) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ت / حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م.

39) وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة.

40) هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ت رشيد بنحدر، المجلس الأعلى للتقافة ، القاهرة، العدد 484، ط1، 2004م.

ثالثًا: المجلات العلمية:

1) بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل، والامتداد النظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومى، بيروت ، 1989م.

2) جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت م 25، ع 3، 1997م.

3) محمد حسن عبدالحافظ محتوى الشكل في الرواية المصرية، فصول، العدد 59، 2002م.

رابعًا: المعاجـم:

1) ابن منظور : لسـان العرب، دار صـادر، بيروت، ط 2، 1992م.

2) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الأول والثاني.

خامسًا: المراجع الأجنبية:

1) Genette Gerard: Seuils, ed Seuil, paris 1981.

2) Genette Gerard: Figures IIIed, paris, 1972.

3) Lea Hoek, marquedu Titre, mauton 1982 .

4) Georgewa tson, the story of the novel landon : psa cmillan piress 1979.

* * *

سيميولوجيا القصة القصيرة

سعيد الطواب

ثمة عدة تنويعات دلالية تستحق الدراسة فى عالم محمد قطب[1] القصصي، ومجموعاته القصيرة «من يقتل الحب[2] 1990م، صدأ القلوب[3] 1995م، البنات والقمر[4] 1998م،» منشغلة بفرض سلطة صارمة وواعية من الأنساق الدلالية المتواصلة فى النسيج الكلى للقص.

هذه الدلالات لها معان وأبعاد متماسكة وثرية، قد تتنوع من قصة إلى أخرى فتحمل ملامح الخصوصية عن غيرها، لكنها تسير عادة بانتظام مندمجة وفق النسق الدلالي العام. وترتبط ضمن الوحدات الأخرى بوشائج وإيحاءات متلازمة قد تصل إلى حد التنغيم الصارخ، لكنها تتصاعد فى صور لوحات حركية دائمة تستنسخ تنويعات كبيرة متكررة.

وهذا التمايز الدلالي يتعدى الشخوص القصصية إلى مواضع دلالية أخرى تتأسس من وظائف

بعينها يحددها السرد فى صورة من الرموز أو الشفرات[5]، وقد تتعلق هذه الرموز أيضاً بالبنيات الصغيرة للحدث، أو قد تتقوقع داخل نقاط محددة من تنويعات الزمن، أو تعيش متوغلة فى عالم المكان أو اللامكان.

– 1 –

وأول الشفرات الدلالية في هذه المجموعات «شفرة المـاء»، ففي قصة: «من يقتل الحب» – أول قصص مجموعة من يقتل الحب – تتكرر في السرد دالة المـاء ومترادفاتها تكرراً طاغياً، فالقصة عدد صفحاتها ست صفحات، ففي الصفحة الأولى نجد أن السرد يبدأ بافتتاحية عن: الموج، النيل، ثم اشتقاقات الموج من: أفعال مضارعة، يتموج، والاسم، موجنا، يجمد، دمعها، دموعها، سكبت، وفى الصفحة الثانية: تتكرر ألفاظ، النيل، ماء النيل، موج، قطرات، الريان، يقطر، الدمعة، نقطة الدمع، وفى الصفحة الثالثة: يموج، تجمد، نقطة، تترجرج، يفيض، النيل، موجك، وفى الصفحة الرابعة: أمواج النيل، شراب، الرذاذ، تغرقين، وفى الصفحة الخامسة: النيل، دموعها، وفى الصفحة الأخيرة: القطر، ينهل، ترشح.

ليس التكرار في النص وليد العفوية، ولم يأت عشوائياً، وإنما القصدية والعمدية هما وراء ذلك السياق، ولا يأتي التكرار في الحوار، وإنما يتكثف على لسان السارد بضمير المتكلم، أو المخاطبة، ومن ثم فهو أساسي ومتلازم، وليس هامشياً، وهو يكثر بالإضافة، أو النعت، أو بالفاعلية.

وتتمحور دالة الماء في مستويات متعددة، منها: المستوى الأول، هو في بنية السرد القصصي «ماء النيل العذب»، لكنه ينحرف إلى دلالات أخرى معكوسة، فإذا به يحمل ملامح مغايرة لطبيعته، فهو لا يحمل دالة الحياة، إنما يتعداها إلي دالة الموت البطيء والوهن، «أحدق في سطح النيل الهامد، وداخلي يتموج في عينيها ويجمد عند الحافة، مسحت دمعها وتمتمت» ص 5، والدوال السياقية الأخرى للنيل تدور في هذا المضمار من سيطرة الضعف والوهن والعجز والحيرة والقلق والاستسلام، «سحبت بصري المسكوب الهامد، والمشدود بهمود النيل فالتقيت بصفحة وجهها، كانت الدمعة تنساب رقيقة، ثم تتكور كحبة بللور صافية وتستقر على شفتها العليا». ص/ 6، وكذلك تتحور دالة النهر، فتصير دلالته تبعث الحزن والألم، فما عاد يبعث بالأمل، وإنما مبعث التشاؤم، وافتقاد الأمن «من أين يأتى الحزن؟ ليس له اتجاه..فكل الطرق توصل إليه..النيل، والشجر، والشارع، والناس...مرح الحزن في كل مكان واستقر في قلوبنا....» ص 9.

في قصة «إيقاع الكلمات الصدئة» ص/ 19، تنوع دالة المـاء، ومن ثم لا تخرج عن دائرة نهر النيل، ويسيطر على دالة الماء

العجز والألم، والقسوة والصمت، وتحولات الألوان وانكسار الزمن، «العجز وجود، العجز يتسرب إلى الأشياء، وقبل أن أصل إلى نقطة الوسط أكون قد سقطت، ويتزاحم ثقل الأشياء فوق صدري، كأنما حمل السنين الأولى يوضع على الكتف. والعجز وجود. يتقوس الظهر، تعوج الساق، لأن – في الأصل – الأشياء زاحمت مجرى القلب. إنه الخريف..... وهدير الموج يطغى على همساتنا، ورذاذ الماء يبل المكان،.. النهار مخنوق، والغيوم لون عنق الضوء، والصمت ملاذنا حين نعجز عن الكلام، والعيون مصلوبة على موج النهر، أحسن انسكاب اللون من العين» ص/ 22.

لكن في قصة «عندما يجف النهر» تأتي دلالة الماء واضحة وطبيعية، وفق معطيات الطبيعة ووظيفة الماء على الإطلاق، فالقاص يُصَدِّرُ القصة بذلك العنوان، الموحي بأسطورة الماء والخصوبة والنماء والعطاء والتطهر، وأسطورة النهر الجارف وما فيه من مخلوقات، فيقول في الأسطر الأولى: «والنهر، كان حين ينساب.... ترقص الأشجار، وتعزف الطيور، وتبتسم الشقوق في الأرض وتذوب، وتحلو الخصوبة، ويكثر النساء........ ويغمس القمر في ضوئه الشجر، فيضحك الإنسان، ويهدأ الإنسان» ص/ 49.

وفي قصة «صدأ القلوب – أول قصص مجموعة «صدأ القلوب» – تأتي دلالة رش ماء نهر النيل يومياً، بوصفه طقساً أسطورياً أو شعبياً محبباً عند المصريين في القرية وفي المدينة على السواء، وهو لجلب الخير، أو لدفع الشر والحسد «ولكن الأرض مبلولة لا تتحمل المزيد.. صيفاً.. وشتاء..... كان فناء البيت واسعاً وفقيراً.. ولكنه نظيف.. في صباح كل يوم تنهض أمي فتكنسه وترشه بالماء، وتحرص على أن تبلل الأركان الأربعة. أذكر أنها ما قصرت يوماً، حتى وهي مريضة كانت تتحامل على نفسها وتقوم به. كانت تمارس الأمر كأنه طقس جميل محبب» ص/ 7.

وفي قصة «سفرة الحلم» تأتي دلالة ماء النيل، بوصفه مصدراً للحب والسعادة، والتفاؤل «في تلك الليلة أخذها إلى شاطئ النيل، شاركهما النيل فرحتهما. حنا الموج عليهما وطوقهما النسيم الليلي بقلادة من السعادة. وصحا الألق في العيون مبهراً» ص/ 45.

وفي قصص «تداعيات حزينة»، و«التجاعيد»، و«تراجيع الصدى والصمت» تؤدي دلالة الماء إلى الشفاء من المرض والعافية وامتداد الحياة، وتكون سبباً في انتشار الأمل والأمن، «نظر إليها، ونظر إلى أمها، ولمح من بعيد صورة الزفاف، أوجعته البسمة والرقة واليد المضمومة، وباقة الورد بين الأصابع... والنظرة المنطفئة...... وتناول كوب الماء... أمال رأس البنت ووضعه على

فمها» ص/ 67 «تداعيات حزينة».. «والأمهات يبحثن عن ماء بارد يبل الحلق في قيظ الحر.... كان المرضى قليلين، والآرائك نظيفة والماء متوفرا..... أفهمني أن الأمر يسير، وأن الحلق سيبرأ، وأن الموضوع في أيدينا، وأنَّ الليمون مفيد، وأنَّ الغرغرة تقتل الليمون» ص/ 74، 76 التجاعيد. «هفت نفسه إلى الأغصان والشجر والماء ينساب بين طيات الحفر، والطائر الغريد يصيح في السحر.. وابتسم.. وفرح» تراجيع الصدى والصمت.

وفي قصة «انكسار الضوء» تكشف دلالة الماء عن تواز وثنائية في الرؤية، وتقابل في الأشياء: الشفافية والوضوح والنور، والتداخل والظلام، في اجتماعيهما ليس تناقضاً، وإنما تكامل وشمولية «تنساب أمامه المياه رقراقة، وتنحدر في قناة ملتوية حادة الحافة، ثم تتعكر وهي تختلط بماء البركة، وتتناثر خيوطاً فضية حين يخبط الأوز بأجنحته.. ود لو يخلع ملابسه ويغوص سابحاً إلى القاع، ويخبط بذراعيه الموج، ويغوص كسمكة وراء المحار ذي الألوان المختلفة..، هنا يظهر اللون المخبوء.... وأن تتعرى ليتلقاك موج القاع الأكثر برودة والأوضح مجالا لرؤية الضوء.. لأنك كلما تغوص كلما تقف على مواطن مظلمة تتراكم فيها العتمة وتتمدد» ص/ 114.

وفي قصة «الحلم يأتي غداً» يمثل نهر النيل المأوى الآمن لنهاية المآسي للواقع الاجتماعي والاقتصادي المتأزمين للإنسان الفقير، ونهاية التحدي، أو يمثل الغرق – تضحية – صرخة احتجاج على الواقع المتردي في مصر من أزمة السكان، وسكن الإيواء المستمر من عشر سنوات ولم يتحرك المسئولون: «لتكن أجسادنا الجسر الذي نعبر عليه.. وليمسك الرجل يد امرأته، ولتضع الأم ولدها على كتفها، ورضيعها على صدرها.. والفتى يقبض على وجه فتاته.. إننا ذاهبون إلى عرس الأمل.. هلموا... أقدموا... وأسرعوا... وخطا الرجل خطواته الأولى... وغاصت القدم في النهر.. والمرأة بجانبه تدفعه... وظل يغوص... ويداه مرفوعتان... حتى اختفت أطراف الأصابع... وبلع النهر الأجساد، وأد الصرخات، وقتل الرضع.. واستبقى الجميع في قاعه البارد المظلم» ص/ 158.

وفي قصة «قطع اللسان» يمثل ماء النهر وماء الساقية القديمة الستر والتطهر، والمحيط بالأسرار الكامنة في النفوس، اللاقف للصدق والكذب، والخداع والحقيقة، والخيال والواقع، فيربط بين شخصية المخادع المزيف، والنهر الكتوم لكل ذلك، في دلالة تشبيهية وتمثيلية بأسلوب ساخر، فلم تتعد الصورة تلك الدلالة التقليدية لمستوى الماء: «ومثلك يا حاج كالنهر يلقف كل شيء، ويستر كل شيء، وعندك تحط أسرارنا، وهي

تعلم أنها ماضية إلى سرداب لا يفتح، من أجل هذا يأتيك الناس يا حاج» ص/ 163.

وفي القصة الأخيرة «الخدعة» من مجموعة «صدأ القلوب» تتكشف دلالة الماء في نضج الرغبة الشبقية، والقوة الأنثوية، للأميرة التي تعادل الوطن المستباح، وغياب الأمير العاجز – الذي يعادل القوة المفتقدة – «انسابت الريح إلى الأشجار – في هذا اليوم – فتمايلت، ومسحت برعشتها وجه الورد فاحمر. ثم مشت في تأن وخلاعة، فاهتز بساط الخضرة، وتموجت مساحة النجيل، وانحدرت إلى المسبح، فضحك الماء، وتكسر الموج. ثم انسلت في خفية، فلامست الساق المفرودة، فجفلت، فخبطت الأميرة الماء بجذل، وألقت بنفسها وغاصت إلى العمق، جمعت في كفيها الماء ورنت إلى خيوطه الرفيعة تتسرب من فرجات الأصابع، داعبها ضوء الشمس فعلت شفتيها بسمة فائرة، ولوحت بيدها وخرجت. استنامت في خدر المنتشي على أريكة مجدولة من وبر ناعم الملمس. نفضت رأسها فتهدل الشعر، وامتدت الأيدي تدعك الجسد، وتلتقط المناشف بقايا الماء» ص/ 183.

وفي مجموعة «البنات والقمر» يسيطر عليها الخطاب الأنثوي، ومن ثم تتنوع دلالة الماء بين الماء العذب، والماء الراكد، والماء العكر. وماء الرجل، وماء القرب، وماء التوحد مع الرجل، وماء العطر.

ففي قصص «البنات والقمر» و«البسمة النادرة» و«العروج» و«غارة القمر» تتشكل دلالة الماء وفقاً للسياقات وإلحاح الكاتب.

ففي القصة الأولى «البنات والقمر» يمثل الماء دالة التطهر من الخيانة والتردي والسقوط، بين فحل القرية «المجذوب» وامرأة القرية «المليحة»: «جاءته وسحبته من يده، وأغلقت الباب، ودفعته إلى «الحموم»، ثم أخذته.. ملأت جيبه بالحلوى، والدخان، ووضعت على كتفه جلباباً قديماً ثم دفعته إلى الخارج... هكذا مرة واحدة مباغتة دون أن يسمع منها كلمة واحدة سوى.. كل ثلاثاء تأتي» ص/ 7 البنات والقمر.

وفي الثانية– «البسمة النادرة» – يوازي الماء اللقاء الطبيعي بين الرجل وزوجته، وهو الماء الذي يحفظ النوع والنسل وهو ماء متدفق مثل ماء البحر، «وطرحت ذراعي على الفراش.. أتحسس جسدها، أغمطها على الصبر.. إذ كيف لامرأة أخرى غيرها تنام وسط الأعاصير وأثباج البحر، وتداري ربوتها بأغصان مشرئبة وأوراق مخملية أجمعها من بين الشطآن... ولا تمل» ص/ 25

وفي القصة الثالثة – «العروج» ينحى الكاتب بدلالة الماء دلالة صوفية، فماء الري، أو ماء السماء «الغيم/ المطر» يعادل ماء

القرب أو ماء المعرفة والبصيرة، والتجلي، والوصل، والكشف والتوحد مع الآخر، أو القرب من المرأة المثال، مابين الخيال والواقع، أو التي تعيش بين عالمي الواقع والخيال، يحاول أن يحتويها ويتملكها، أو يكون قريباً منها، لكنه لم يستطع إلا محاولات باءت بالفشل، سار في الطريق وعانى، لكنه لم يفز، واقترب وقتياً ولم يوفق: «وينطق شيخ يتكئ على عصاه .. وعينه معلقة.. اسقينا من غيمك المليء.. وتمد يدها، وتفرد الكف، وتلمس الرأس، وتعب في صدرها غيمة من البخور المحترق» وتصدح.. «ارونا يا ماسك الغيم وواهب النعم» وأراها من وراء حلقة الذكر، فأدرك أن ناراً تصطلي بداخلها، وأحس برجفات الأجساد من حولي، وبالعيون الوسنى.. ويشتد الذكر.. والمنشد يردد.. العبارة ويجزئها، ويترنم... «يا واهب النعم» ص/ 48.

وفي القصة الرابعة «غارة القمر» يمثل ماء العطر الإثارة والاستثارة الشبقية في حلول القمر، وماء المطر، وكأنهما يؤديان طقساً شعبياً لمارسة الخصوبة والنضج «ومع نسمات الليل كانت هجمة من العطور تأذن بالحلول،.. رفلت النسوة في ملابس مخملية وفاحت رائحة أجساد مستحمة، وتثنت القدور حتى بدون كبجعات ظامئات لزخات المطر. وانسابت الضحكات رهيفة، حييه، وجريئة، وستر الظلام المسكون بالضوء الشحيح ليل الخريف، وهبت روائح أنثوية، ففتح الرجل أنفه على اتساعه» ص/ 106.

وفي قصص «انتزاع الوشم» و«حافة العين» والفيل الصغير «تتنوع دالة الماء بين الانهزام، والتردي للواقع الاقتصادي والاجتماعي، والطغيان والاعتداء، وفي كليهما صورة الماء متغيرة، بين الماء الراكد، والماء العكر».

ففي القصة الأولى – انتزاع الوشم – يمثل ماء اليم العاجز عن ري العطش وإزاحة العرق، الفاقد لوظيفته الحياتية والطبيعية، المعادل للواقع المستسلم المنهزم الخانع المتردي للمجتمع المنسحق تحت وطأة الحاوي المخادع «الأسود» بدون تحد ولا صمود" رأى انشغالهم بالأسود، فأطل من نافذة القطار، لمح الموج يتهادى بالقرب من شاطئ اليم، فتعجب أن يظل متموجاً ولم يخرج بعد عن مساره، وأنه مستسلم لا يقوى على الهدير، وأن موجه لم يرو عطش القلوب وينفض العروق.. فكر أن يواجه الأسود بشيء يحاكيه، فمادام لا يكف عن التلون فعليه أن يغير طرائقه وأن يواجه الحيل بالمخادعة» ص/ 79.

وفي قصة «حافة العين» يمثل الماء الراكد العوائق الواقعية الاقتصادية والاجتماعية، والمعاناة للمجتمع في الحصول على أدنى متطلبات الحياة «وكان ـ وهما

يسيران – نقطتين صغيرتين باهتتين تذوبان وسط حشد من العربات والناس، والطين، والماء الراكد، ورفد على ملامح البنت خنوع راض بحركة النفس، ومشوار الطريق، فالنية أن يقصدا السيدة زينب. لم تمنعهما برودة الجو ولا وحل الطريق، ولا الأسمال البالية، فالبال مشغول بالرجل الطيب وزوجته الصالحة ومأدبة الثريد بلحمه الدافئ،.. تشتد حركة السير وتختلط الأجساد وتعلو الأصوات وتتصادم العربات وعيناها على الأسفلت... يتدافع الناس بالرغم من برودة الجو وقتامة الغيوم وزخات المطر... وعيناها على مواطئ القدم فالعجوز لايتحمل سقطة أخرى» ص/ 155، 159.

وفي قصة «الفيل الصغير» تتنوع دالة الماء بين نوعين: الماء العكر الطيني، وهو ماء الاعتداء والطغيان، والماء العذب، وهو دالة المصالحة والخلاص والسلام، ومن الدالة الأولى: «وظل الفيل كلما خرج ورأى الصغار يلعبون، يذهب إلى النهر ويملأ خرطومه، ويفاجئ الصغار ويرش عليهم ما به من ماء، وفي المرات الأخيرة تعمد الفيل أن يمتص الماء الطيني العكر، كان يرى في ذلك لذة حين تسود الوجوه وتتلطخ الثياب» ص/ 167. ومن الدالة الثانية «نسي الصغار حذرهم، وطغى عليهم الإشفاق والعطف، وارتموا يتحسسونه، ويربتون عليه، ويفكون الحبل، واندفع الماء كالرشاش الهائل، لم يعبأوا بالماء الذي أصابهم، وارتاح الفيل، ولوح بخرطومه، وراح يطلق صيحات الفرحة، وتعجب الفيل أن يكون الخلاص من ألمه آتياً ممن حاول إيذاءهم» ص/ 169.

المستوى الثاني: هو ماء الدموع، وتتشكل هذه الدالة في سياق مقابل لماء النيل، وتتوازى معه، فكلما ذكر النيل جيء بماء العين، فالنيل جامد وهامد، ودموع المحبوبة متحجرة وعاجزة وجامدة، والنيل تنازعه الاستكانة والضعف، ودموع العين مستكينة وخاضعة (ص 6، ص 7)، ودالة ماء النيل تتميز بالحزن والشجن، والدموع مبعثها الألم والحزن، وتساير دالة الدموع دالة ماء النيل، في الوفرة والكثرة، فيتكثف طغيان الفشل المسيطر على عالم الواقع والمستقبل المظلم.

ففي قصة «شعاع من الماس» تشكلت دلالة ماء العين، الدمع، في تقابلين: الأول دموع الاغتصاب والاعتداء على المرأة، والثاني: دموع التضحية بالروح من الرجل لمحاولة رد الشرف «ومد يده ومسح دمعاتها.. سوى هندامها، فاحتقن الوجه وازداد البكاء، ولكن دماء زفافها لم تكن دماءها... وظل يحلم أن يأتي الوقت ليمحو الإهانة،.. فلم تكن امرأته – وحدها – هي التي نالها أبو اليزيد أو ابنه.. ولكن نساء القرية كلها.. كن امرأته.. صمم أن يعيد لها ما ضاع منها» ص/ 94، 95. «وبكى وظل

يبكي.. ما كان يجب أن يموت، ولكنه قتل قبل أن يمحوها» ص/ 95.

وفي قصة «الماء والنوار» ارتبط ماء الدمع، بالحسرة من جراء العقم وافتقاد ماء الحياة، أو ما يسميه القاص، ماء الندي، واهب الحياة، «حاذت جرف الشاطئ، أعجبها ورد النيل مغموساً في الماء... لو أنه لم يركب رأسه، لكنت الآن تنعمين بساعة الصباح، وفرت من عينيها دمعة ساخنة صاهدة، تبعتها، ولهفت نفساً عميقاً من هواء الصباح، تنهدت بعمق وتابعت خيوط الضباب،..... مم تهربين أصبحت كعود البرسيم المحروم من ماء الندي،... لو ماء الندي.. آه.. أرض البرسيم تبور لو غاب عنها ماء الندى.... أحبك فأسعى حتى أتذكرك... حين أجدك في القلب، تروي الأرض البور، وتضن عليَّ بالخصب فأجدب» ص/ 103، 104، 110.

وفي مجموعة «صدأ القلوب» تتنوع دلالة ماء الدموع، وفقاً للسياق القصصي، والأحداث.

ففي قصة «الزمان الذي كان» كانت الدموع تعبيراً عن الفشل في الحياة الزوجية، وهي دموع الحسرة والندم والألم على ذلك الوقت، الذي استغرقه الزوج مع تلك الزوجة، «وسرعان ما ذابت ثم غابت وخلفت في نفسه الحسرة. سقطت من عينه دمعة، شال يده بجهد كبير ومسحها. كره اليوم والشمس والصهد. برق في ذهنه وجه امرأته وتمدد لسانها في وعيه.. فندم أن رآها..فماذا تجدي الرؤية حين يصحبها الانهيار» ص/ 34.

وفي قصة «انكسار الضوء» تأتي دلالة الدموع للحيرة والبحث عن المجهول والبراءة والطهارة: «يقف أمام اللوحة، يخلعها في عنف ويضع ورقة مكانها، ويقبض بيد مرتعشة على الفرشاة والبالوت. ويتقدم إلى الرسام والدمع ينعقد في المآقي، ثم ينداح قطرة مكتنزة بالألم» ص/ 128.

وفي قصة «صدأ القلوب» تأتي دلالة الدمع والبخور تعبيراً عن طقس شعبي تطهيري في القرية، وذلك لجلب البركة والغيث، وطرد الشياطين، «ومسح دمعاته، حتى البخور!! كانت أمي تداوم تبخير البيت، كانت تضع البخور فوق الجمر، وتلف به وهي تنفخ فيه..وعينها منداة بالدموع... ولسانها يبتهل إلى الله أن ينزل رحمته، ويفيض الغيث ويطرد الجن والشياطين» ص/ 8.

وفي قصة «الحلم يأتي غداً»، من مجموعة «صدأ القلوب»، وقصص «انتزاع الوشم» و«المتاهة» من مجموعة «البنات والقمر» تتجسد دلالة الدموع تعبيراً عن الخوف والقلق من فقد الابن المريض، والابنة المريضة، والمولودة الجديدة، المتمثلة في موت الأمل والطفولة المنتظرة: «ولكن الأم ظلت

ساكنة تنهمر الدموع من عينيها مصحوبة بشهقات متواصلة.. رمحت واحدة من الجمع، وأتت بكوب من الليمون. احتضنت المرأة الولد ووضعته في حجرها، أسندت رأسه وقربت حافة الكوب من شفتيه الناشفتين، وانزلق الليمون قطرة قطرة «الحلم يأتي غداً»، ص 144، «تقلص قلبه، وعضه الخوف، وتداعت في القلب نفسه آلام الفراق والموت.. فامتدت يده إليها.. وسحبها في هشاشة تسيل من عينيه، وأبصرته الأم فاختطفت الطفلة ودفستها في حجرها وعقدت ذراعيها» انتزاع الوشم، ص/ 84 «واحتضنته، كأني أحضن فيه طفولتي الغاربة، ودمعت عيناي...رأى الدمع فبكى، فاشتد ضغطي عليه، لاح لي أن قطعة فرت مني وعادت..ونهضنا، أقبض على يده» المتاهة، ص،141.

وفي قصة «غارة القمر» من مجموعة «البنات والقمر» تمثل دموع العين حسرة وحزناً على تمرد الزوجة، وهجرها لزوجها «الأعمى» ورحيل الزوجة وتركها الابن والأب، «لكن الأم ضمت أشواقها ولمت شهواتها ورحلت.... والولد لم يعد يقاوم مخايلة الوجه له.. وانعقاد الدمع في العين.. وارتباطه بالأب...» ص/ 110.

وفي قصة «العروج» تكون دلالة ماء الدمع، تعبيراً عن الرحيل والفراق بالموت «دارت حول نفسها، وتلفعت بالضوء وبكت، ظلت تبكي حتى بكيت، وكنت قبل أن تبكي أبكي، وتألمت. كيف يطيق هذا الجسد الناعم حملا ثقيلاً كهذا الحمل.. وتخلت عن سكونها» ص/ 57.

المستوى الثالث: ماء العرق، ويتشكل سياق هذا الماء في ثنايا السرد، ويحمل دلالات متنوعة في قصص: في الليل تكثر الحشرات، وقصة: عندما يجف النهر، وقصة: شعاع من الماس، وقصة: الماء والنوار، من مجموعة «من يقتل الحب».

الدلالة الأولى للعرق في قصة «في الليل تكثر الحشرات»، وهو مرتبط بالانكسار والهزيمة، والصوت المفقود، «العرق يغسل جسدي كله،.. صوت مشروخ، مسموم، محموم، كاو،.. أتلصص بالعين والحس، والقلب، أبحث عما حولي.. لا جدوى ... لا جدوى، أحدق في الفراغ، في المكان.. فلا أجد سوى سكون الليل الميت، والجسد الملفوف بعباءة ظلمة ليلية ساكنة» ص/ 37.

والدلالة الثانية لماء العرق، في قصة «عندما يجف النهر»، وهو مرتبط بالعجز، ثم الموت، «هو العاجز في زمن العجز، فسحب نفسه وجلس على حافة النهر، أخدود طويل يتلوى، همدت حركته، وجف عرقه، فلفظ أنفاسه، لم يبن إلا خطوطاً» ص/ 51.

والدلالة الثالثة لماء العرق في قصة «شعاع من الماس»، وهو مرتبط بالأمل،

والـكـرامـة، والـغـضـب، والـحـركـة، والـفـعـل، وتضحية «عبدالغفار بدمه ضد الطاغوت»، «يرشـح من عرق الجمـوع، ويأخذ من لهاث الأنفاس بعض حرارة راجفة، ويسحب من عيون مطموسة بعض نور مبهر يجاهد به أن يخـرج إلى حزمــة الضــوء» ص/ 86 «فــار دمي، وانتفض عـرق الغضب على جبهتي»، ص/ 87، «وتـلاقت الأكف في ضربات ذات أثر قابض... ولكنه انقباض نفس تسيل على أنامل الأصابع في حركة اهتزاز متواصل.. ورصدته في هذه المرة ممزوجاً في حبات العرق المعقود.. على الجبهات.. مشغولاً باختراق الجبهة إلى الداخل.. مات عبد الغفار، لم يمت عبدالغفار، ولكن الدماء تفرش الأرض» ص/ 91.

والـدلالـة الـرابـعـة، فـي قـصـة «الماء والنوار»، وفيها ماء العرق مرتبط بالعطاء والرغبة، والحياة والخصوبة والجنس، «نفر منها عرق خفي، جهدت أن تخفيه» ص/ 107.

وفي مجموعة «صدأ القلوب» تأتي دلالة ماء العرق في المستويات الدلالية التالية:

الدلالة الأولى: تأتي تعبيراً عن التعب والضيق بالواقع وتنفيس عن هذا الضيق، وذلك كما في قصة «الزمان الذي كان" كان الهواء ساخناً، والجو مترباً، والشمس تشتعل، نشع العرق فسالت اللزوجة طرية مطاطة، ضايقته أنفاسه، وعرقه» ص/ 34.

الـدلالـة الـثـانـيـة: تـأتـي تـعـبــيـراً عـن الضيق بالزوجة المتسلطة، والبحث عن الحرية، لذلك الرجل المقهور، فمن ثم يتمرد على ذلك الواقع المتدني، كما في قصة «الصدى والصمت»، «فهذه المرأة لا تكف عن حصاره أبداً.. حتى في الصيف، والعرق ينز من الجلد تحرص على لفه بالملاءة كطفل صغير» ص/ 89.

الدلالة الثالثة: تأتي تعبيراً عن حالة التذكر لحضور المحبوبة الغائبة، والتي هي أقرب إلى المثال والضوء والخيال، وذلك التذكر يتم بواسطة التداعي والاستدعاء للذكريات، كما في قصة «انكسار الضوء»، ظل واقفاً لا يتحرك، راعش القلب لايهتز، يصيح داخله لا ينطق، وانسحب من داخله صوت يتندى بالفرحة ويشي باللذة، وحبات العرق تنعقد على جبينه كحبات الثريا، وينز منه عرق غزير كشلال» ص/ 129.

وفي مجموعة «البنات والقمر» دلالة ماء العرق تأتي تعبيراً عن المعاناة للوصل والترقي، والاتحاد مع المحبوبة، والهيام والعروج، والتحلل من قيود الواقع بمكوناته المادية إلى عالم الحياة الروحية كما في قصة «العروج» «دثروني بالبطاطين والأحرمة، واصطليت بالنار، وشربت سمناً ساخناً، قبعت أمي بجواري، يقبض الحزن ملامحها وتبتهل، لتكن الليلة آخر عهده بها، وراحت أمي تجفف العرق، وكان يصلني حديثها

متقطعاً، تركتك كمصاصة القصب، راح النوم يطل على العين في تقطع، واشتبك قلبي معها» ص/ 61.

– 2 –

وثاني الشفرات الدلالية في قصص هذه المجموعات: هي شفرة اللون، وهي مرتبطة باللون الأخضر، وهو لون خضرة النبات وخصوبته، أو لون العيون للمرأة وأنوثتها، واللون الأحمر هو مرتبط بلون الدم، واللون الأسود مرتبط بالزمان أو المكان، وتأتي كثافة الدلالة وفقاً لترتيبيهما السابق، وكلهم محصلة طبيعية لتنويعة الماء.

ففي قصة «المسافرة» من مجموعة: «من يقتل الحب»، يأتي تكرار لفظة «اللون الأخضر» تكراراً طاغياً، ويأتي سياقه مرتبطاً بلون الخضرة، أو اللون الأخضر لعين المرأة، بل إنَّ السارد يميز بين درجات اللون الأخضر، ويؤكد على أنه علامة على الخصوبة والعطاء، ويدمج مازجاً بين خضرة العين وخضرة النبات (البرسيم/ الذرة) وثماره، وزهوره، «كان لون العين يثيرني، بي ضعف معروف تجاه العين الخضراء، لا أراها حتى أتملاها، أقف على خبايا اللون وتركيبه، أخضر صاف كخضرة البرسيم، أخضر مشرب باللون البني، أو أخضر رمادي اللون، أو يميل إلى الزرقة» ص/ 12، «وكان اللون الأخضر منتشراً، ومنساباً كحقل برسيم هبطت عليه نسمة رخية.... تابعتها بنظري.. معتدلة القوام، محبوكة الخطو، وخيوط شالها تتمايل على جذعها.. والتوى قلبي» ص/ 17، «اجتاحني اللون الأخضر، إحساس بالفيض ينثال عليَّ، تعتريني رعشة الرائحة، فتتحدر حواسي بملمس اللون، وزهرات البرسيم البيضاء. غمست عيني عبر النافذة، فلاحت لي غيطان الذرة خضراء متوجة بالكيزان. وقعت ذاكرتي تحت سطوة اللون، وسيطرت عليَّ قوة قاهرة أن أراها..أنْ أتملى هذا «الـنن» الأخضر وأن تشرب عيني منه وترتوي» ص/ 13.

وفي قصة «الطبلة» يرتبط اللون الأخضر – مدعماً باللون الأبيض – بالخصوبة والجنس، «رحت وراءها، كانت القلب الأخضر الذي يحوطني دفئاً، أحس لزوجته، وصهره، أحس نبضه، تأخذ يدي بين كفيها، فأضيع في وهج العين، بيضاء مدعوكة كالمهرة.. ملفوفة في قماش أخضر مطرز... بلون عينيك...» ص/73، 74.

وفي قصة «إيقاع الكلمات الصدئة»، تتداخل الألوان، ويتحول السارد إلى اللون الأسود، والراوي يعطي للون الأصفر دلالة على الخوف من المكان والزمان، وأوراق الأشجار تسقط في الخريف، ويخيم على الحدث المفتت روح التشاؤم والقلق والعجز والألم والحزن: «لا نعرف حقيقة الألوان

المتداخلة، وحين تلاعبت عيني بعالمي اكتشفت أن تحت الغلاف قاعاً ساحت معالمه. تداخلت ألوانه. دارت فاسودت، تقاطرت حوله الجهامة، أخاف من الأصفر.. دلدلت الأشجار حوالينا أغصانها مولولة. كفت العصفورة عن الصوصوة. طيرت هبة ريح الورقة الصفراء، وهدر النهر، وعلا نشيج» ص/ 28.

وفي قصة «في الليل تكثر الحشرات» تسيطر دالة اللون الأسود على الحدث، وتكررت لفظة اللون الأسود تكراراً شديداً، وصلت إلى إحدى عشرة مرة، وجاءت مرتبطة بزمن الليل، والظلام الدامس، والوحدة، والجدب، والخوف، حتى وجود اللون الأخضر جاء مرة واحدة، لكنه ملوث بالدم الأحمر، وسيطر الطائر المرعب على جزئيات ومفردات المكان، كل ذلك يستخدمه القاص في سياق تكنيك الحلم والكابوس، ولذلك استطاع السارد أن ينتقل بحرية في الزمان اللامحدود، واللامنتهي. «والآن لا أستبين معالم الأشياء، ضاعت من عيني، سرقتها الظلمة، وتدحرجت نظراتي على محتوى المكان، نقط سوداء شبحية، شائخة الزمن، مرسومة على الجدار، يضيع معنى اللون، يتكون الأسود، وتهدر الموجة، غول بألف جناح، وألف قدم، وألف رأس، عيني تاهت في المرأى، قلبي نط إلى الحلق، فاسودت الشفة ضعت في الموجة. الموجة ظلام رطبة.... هببت من نومي فزعاً» ص/ 47.

وفي قصة «شعاع من الماس» تأتي دلالة اللون الأحمر على القهر، والهزيمة، والعجز والموت، فدماء زفاف المرأة تستباح بغير حق، ويتناص مع دماء الطير، الحمامة المذبوحة، «ولكن دماء زفافها لم تكن دماءها، كانت دماء حمامة مذبوحة» ص/ 95، ويأتي دماء الرجل المقتول ظلماً ليؤكد الصمود والتحدي، والتضحية ضد الطغيان، «قال كل شيء،.. فطالته الدماء التي غطت صدره كله، وسقط عبد الغفار قتيلاً لمجرد القول» ص/ 93.

وتأتي دلالة الألوان – في مجموعتي «صدأ القلوب»، «البنات والقمر» – متنوعة بين «الأخضر، والأحمر، والأبيض، والأسود»، ومستوياتها الدلالية كالآتي:

1) دلالة اللون الأخضر تأتي بكثافة وتكرار، وتارة تكون مرتبطة بالمحبوبة بوصفها تعبيراً عن الخصوبة والنضج الجسدي والنفسي، أو تارة معبرة عن التوافق بين الرجل والمرأة نفسياً وجنسياً، أو تارة أخرى مرتبطة بماء النيل، والأرض، وعيون المرأة على التوالي، وذلك كما في قصص: «الزمان الذي كان»، و«سفرة الحلم»، و«تداعيات حزينة»، و«التجاعيد»، و«انكسار الضوء» من مجموعة «صدأ

القلوب». «لقد ملك كنوز الدنيا حين امتلك القلب الأخضر، أحس بالراحة، فالبنت لن تبيعه بأموال الدنيا كلها، هي تعلم ظروفه» سفرة الحلم، ص/ 51، «ولاح لي نن عينها الأخضر الحلو قلقاً حائراً، فطوقتها بذراعي، وتلصصت عيناها إلى المرئيات المرعوشة المتداخلة، فازداد التصاقها بي، حتى خيل إلى أنها تود أن دخل فيَّ» التجاعيد، ص/ 72. وقصص: «انتزاع الوشم» ص/89، وغارة القمر، ص/ 108، وقيام الجسد، ص/ 124، والفيل الصغير، ص/ 165 من مجموعة: «البنات والقمر».

2) دلالة اللون الأحمر، تأتي مرتبطة بالدم أو بالقلب، أو بمرض العيون، أو بالورود، أو بشفتي المرأة، وبوصفها تعبيراً عن الحب أو القلق، أو الهزيمة والخيانة، أو الغضب أو الثراء. أو الموت، كما قصص «تداعيات حزينة»، ص/ 55، و«انكسار الضوء» ص/ 107، من مجموعة «صدأ القلوب» وقصص: البسمة النادرة، ص/ 21، 26، 27، وقصة الرداء، ص/ 42، وانتزاع الوشم، ص/ 77، 91، وقيام الجسد، ص/ 121، والمتاهة، ص/ 145، من مجموعة: البنات والقمر.

3) دلالة اللون الأبيض، تأتي بكثافة في قصص المجموعتين، وتكون تعبيراً عن البراءة والطهر والطفولة، والحب الأول، والسيطرة، والاستقلالية، والتميز، والتفرد، والوقار، والمعرفة، والزمن، والشبق الجنسي، والاستسلام، كما في قصص: «الزمان الذي كان» ص/ 26، 29، سفرة الحلم،ص/ 39، 48، 56، انكسار الضوء، ص/ 116، 117، وقطع اللسان، ص/ 167، 170، من مجموعة: «صدأ القلوب» وقصص: «الرداء» ص/32، 37، وغارة القمر، ص/ 109، وقيام الجسد، ص/ 133، من مجموعة: «البنات والقمر».

4) دلالة اللون الأسود، تكون تعبيراً عن التمزق والكآبة والهموم والتعدي والظلم، والسلب، كما في قصص: الزمان الذي كان، ص/ 26، 33، وسفرة الحلم، ص/ 41، والتجاعيد، ص/ 71، من مجموعة: «صدأ القلب»، وقصص، العروج، ص/ 47، انتزاع الوشم، ص/ 78، 80، غارة القمر، ص/98، 109، المتاهة، ص/ 150، 151، حافة العين، ص/ 156.

– 3 –

وثالث الشفرات الدلالية في هذه المجموعات: «شفرة النار»، وهي تأتي بكثافة ملحوظة مع الماء، كما في مجموعة: «من يقتل الحب».

ففي قصة «الطبلة»، ترتبط بدلالات متنوعة منها: نار الرغبة والغيرة والجنس،

نـار الخـوف والـهـزيمـة، ونـار الـتـحـذيـر مـن السقوط والتردي. ويدور سياق الحكي حول مزيج من الواقع المقابل بالخيال، والأسطورة المرتبطة بالحقيقة، والعجز المقابل بالعطاء، ثنائيات يسردها الراوي في سياق القص. «أكان يـجب أن تفـزعي.. كنت سـأطفـئ بك النـار.. لـم تـعلمـي أن ست الكل توسدتنـي.. كان قلـبـهـا وسـادة دفء، كـنـت سـأطفـىء بك النـار، أترين أنـنـي حـين قبضت على شـعـرك فـكـرت أن أطـفـىء بك الـنـار، كـانـت تـلـعـب بشـعـري فـأفرد مـقـلاعي، أعطيتـه لك، كـنـت ألعب تحت قدميها، وأفرك أصابعها.. لكنها حين رأت الدم ينزف فرت مني، وطوت الراية» ص/ 80، «والمياه تحاصر النار تطفئها، وحين رأى الـنـيـران تـخـبـو، وتـتـلاشـى، تـرك الـطـبـلـة ووضـع الـحـصـوة فـي الـمـقـلاع، واعـتـلـى قـمـة الجدار» ص/ 83، «سأطفئ النار، كنت حين أنظر إليها ليلة التمام مستترين بتعريشة الحطب، وشعرها الـنـاعـم مـنـتـشـر مـجـدول بالعيدان، أرى الخصوبة فيه منكوشة، ودفقها باهراً، كانت العيدان ترتعش» ص/ 81.

وتـأتـي دلالـة «الـنـار» فـي مـجـمـوعـتـي «صدأ الـقـلوب» و«بنات القمر» فـي المستويات التالية:

1 – الدلالة الشعبية والمعتقدات الشعبية، «مثل ارتباطها بالبخور، بوصفها طقساً شعبياً يعبر عن دفع الشر والخوف، وطرد الجـن والعفـاريت، وجـلب الـنـفـع والرزق، كما في قصة «صدأ القلوب» حتى البخور كانت أمي تداوم على أن تبخر البيت، كانت تضع البخور فوق الجمر، وتلف به وهي تنفخ فيه وعينها منداة بالدموع.... ولسانها يبتهل إلى الله أن ينزل رحمته، ويفيض الغيث، ويـطـرد الجـن والـعـفـاريـت» ص/ 8 مجموعة «صدأ القلوب».

2 – أو ارتباطها بالطقس الشعبي الصوفي المـعـروف «الـزار»، ومـا يـتـم فـيـه مـن محاولة التخلي والتحلي، والممارسات الطقسية، والدلالة هنا تأتي بوصفها تـعـبـيـراً عـن الـهـروب مـن الـواقـع، واحتجاجاً على الممارسات السلطوية القهرية، كما في قصة، «العروج» من مجموعة «البنات والقمر» ص/ 47، 60.

3 – أو ارتـبـاطـهـا بـالـشـخـصـيـة الـشـعـبـيـة المعروفة «الحاوي» الذي يعبر عن الوهم والخداع، والـكـاتـب أضـاف الـبـعـد السياسي ممثلاً في صورة الحاكم الظالم المتسلط، الذي يمارس خداعه لـشـعـبـه، فـأصـبـح الـحـاكـم أسـطـورة «الأسـود» الجـاثـم فـي جـسـد الـشـعـب، كالوشم المحفور في ذراع الأمة، يسلبهم قوتهم، ولن يستطيع الشعب أن يزيله إلا بـالـدمـاء والـتـضـحـيـة والـقـربـان، وفـي المقابل البحث عن «شخصية المخلص» كما في قصة «انتزاع الوشم» ص/ 66، 72 من مجموعة «البنات والقمر».

4 - الممارسات الطقسية في «المولد»، ويعبر فيها الكاتب عن دلالة النار وارتباطها بالاستسلام، أو مواجهة الفقر، والتمرد على الواقع المقهور، والخداع والخيانة، وهروب الزوجة مع الحاوي، تعبير عن الخيانة والوهم الذي تفشى في المجتمع فأدى إلى تفكيكه وسقوط نماذجه «بلع بهلوان النار، ناره في خفة، وطلب من الناس أن يصفقوا،.. وتصاعد من الفم عمود اللهب مرق كالشهب، واختلط الزئير بالدخان.... رفض أن يمضي معها وفضل أن يبقى مع الأعمى» غارة القمر، ص/ 112، مجموعة البنات والقمر.

5 - نار الشوق....، والرغبة الشبقية، والقاص يعبر بها عن التسلط والقهر، وسلب الحقوق والإرادة، فالزوج يحاول أن يمارس مع زوجته حقوقه، ولكنها منصرفة، كما في قصة «تداعيات حزينة» ص/ 60 من مجموعة «صدأ القلوب».

- 4 -

ورابع الشفرات الدلالية في قصص هذه المجموعات، هما: شفرتا المكان والزمان وعناصرهما «النيل، البحر» الصدف، «الزورق، الشاطئ، الطريق، النبات» الشجر، حب الكريز، الذرة، البرسيم، الجميز، الأبنوس، العاج، الطير «طائر النورس، العصفور، الحمام، الدجاج، السمان، طائر اللقلاق، النحل»، الحيوان والحشرات، «الثعبان، «الأرقش»، «الغول»، «المارد»، «المهرة» النمل، السماء، البيت القديم، المرايا، القبو، القرية، المقابر، الصفارة، الطبلة، المدينة. كل هذه المفردات المكانية وفق الكاتب في توظيف دلالتها إلى حد العلامة أو الرمز، والبعض منها جاءت لتكون مجرد خلفيات تزيد من ملامح المكان، لتهيئ الوظيفة الإشارية للأحداث والشخوص، وإن كانت المجموعة يمكن حقاً أن نطلق عليها قصص الحدث، فالشخصيات تعيش هامشية، وتخضع للحدث، وهي تابعة لها، اللهم إلا في قصتي «الطبلة» و«الماء والنوار»، فتسيطر على الأولي: شخصية «الأهبل» و«الشيخ» وشخوص ثانوية أخري، ومع ذلك هي في الحقيقة صدى للأحداث وظلال له، وتعيش في سياقه وصراعه، وفي الثانية: قصة «الماء والنوار» تظل الشخوص باحثة عن الخصب، والنماء، وهن يعانين الوحدة، وتظل إحداهن صامدة، وتسقط الأخرى.

ويحرص السياق الدلالي لهذه الجزئيات على ارتباطها برموز وفقاً لورودها في الحكي، فهي لا تحمل دلالات على الإطلاق في إفرادها، ولكن خصوصيتها تتمركز في سياق الحكي، على سبيل المثال: «فالطبلة والصفارة ترمزان إلى النذير الذي

يحمله «أهبـل» القرية، وهـو شخصية خليط من الواقع بالخيال، يحذر الجميع من السقوط والتردي، «ستطلبونني حين تحتاجون إلـيَّ، ستظلون تهملونني، لكنكم تحقدون عليَّ في داخلكم،... أنـا الكاشف، والمكشوف، أنـا الداخل والخارج، العارف والجاهل... الأهبل، والعاقل» ص/ 76.

ويظل اختيار القاص للرمز الرئيسي للمكان في هذا العمل: هم: النيل، والقرية، والعقم، فلم تسر قصة واحدة فقط بلا نهر النيل، أو مرادفه البحر، ويظل النيل وفق شفرة رئيسة هي: العطاء والخصوبة والحب والنماء والتطهر، فماء الطهارة هو، وماء الرجولة منه، وماء المرأة منه، وماء الزرع منه. بكل طقوسه وممارساته العطائية يظل النيل هو المحور المسيطر علي سياق الحكي.

وتظل القرية هي الرمز الثاني بعد النيل، وكلاهما لا ينفصلان عن بعضهما، والعلاقة هي علاقة طردية، كلما زاد الماء في العطاء، زادت الأرض خصوبة ونماء، وهذه الشفرة تتأتى من السياق الكلي لجميع القصص في مجموعة «من قتل الحب»، فالنيل رمز للرجولة، والأرض، القرية، هي رمز الأنوثة، وعلامة المرأة الخصوبة. «جف النهر، والتوى الزرع، ودلدل أوراقه، وفتحت الأرض أفواها،.. وجف.. وجف.. وجف، حتى ثديك. في البدء اغتسل في النهر، وسبح طويلاً، وفي السحر قصدها» ص/59، 64.

وتمسي دلالة المكان «المدينة» في قصة واحدة فقط، وهي أيضا تطل على نهر النيل، وحضورها متوار ومنزو، بطغيان حضور ذكريات القرية، الذي نقل الراوي بدوره الأحداث إلى النيل، فالمدينة هي الهيكل الخارجي، والتداعيات والذكريات القروية هي المسيطرة على الأحداث.

وترتبط بشفرة المكان، شفرة الزمان، وعناصره «الخريف، الثلج، الشتاء، الليل، النهار، القمر، لكن السارد استطاع أن يخلق من شفرة الزمن شفرة مفتوحة وغير محددة، صحيح أن الأحداث تدور في سياق من النهار أو الليل، أو الشتاء أو الخريف، لكن تنويعات المونتاج الزماني والمكاني والاستباق، والقفزة، والتلخيص، والمشهد، كلها عناصر ركزها السارد ليتنقل بحرية في مجالات شتى، وإن كانت هذه العناصر تستغل بشكل أوسع في الرواية، وهي خاصة بها، لكن الكاتب استخدمها بشكل جيد، ومناسب، وبالرغم من قصر المساحات الزمنية التي تدور فيها القصة، إلا أن الكاتب وظفها حتى أنك تستطيع أن تلملم جزئيات وعناصر الزمن بصعوبة، أو هو ما أسميه إعادة صياغة الأحداث وزمنها في بوتقة جديدة من التشكيلات الزمنية المتسعة أو المفتوحة، حتى أنك تلهث لمجرد محاولة لمِّ الأحداث في سياق زمني محدد، ومن ذلك اللهاث استخدام تكنيك الحلم والكابوس في

هذه المجموعة، فالماضي في الحاضر، والحاضر يسبق الماضي، والمستقبل في إطار من التحقق، أو ربما لا يتحقق، وقد يتوافق هذا التشتيت الزماني مع وقع الحدث على الشخصيات كما في قصتي «الطبلة»، و«الماء والنوار»، لكن الزمان في بقية القصص هو حالة هستيرية، أو إن صح التعبير شفرة هلامية ضبابية، أو قل إن شئت سرابية، تضيع ملامحه، تظهر حفيفاً، ثم تختفي، وذلك بسبب - كما قلت - سيطرة عنصر الحدث المفتت على بنية الحكي.

وفي مجموعتي «صدأ القلوب» و«البنات والقمر» تتشكل شفرة المكان والزمان بين العناصر التالية: (البيت، القرية، المدينة، الشارع، المقهى، القطار، عيادة الطبيب، بلد من بلاد الخليج العربي، صحراء سيناء، محطة القطار، المرسم، قسم الشرطة، نهر النيل، بيت الإيواء، الجسر، المولد، الزار، المقابر، الماضي، الحاضر، المستقبل، القمر، الخريف، الصيف، الشتاء، النهار، الليل).

في القصة الأولى «صدأ القلوب» من مجموعة «صدأ القلوب» تتشكل شفرة المكان بين المعتقد للطقس الشعبي في المدينة والقرية، وكلاهما متشابهان من حيث الممارسات الشعبية والاعتقاد، على الرغم من اختلاف المكونات الفكرية والحضارية إلا أن المكانين متشابهان، فطقس رش المكان وإشعال البخور يمارسه في المدينة، أصحابها، وفي القرية تمارسه الأم، والهدف من الطقسين متساو، جلب الرزق، وطرد الشياطين والجن، في المدينة: «ودخل إلى المحل رجل رث الثياب ومعه مبخرة يتصاعد منها دخان أزرق اللون ورمادي.. وتنتشر في المكان رائحة عبقة تتمشى في كل ركن وتتبعه في كل مكان...دخل وخرج وخلف الدخان والرائحة ولم ينطق....ومنذ أن فتحت المحل ..وأنا لا أنقطع عن اثنين...الماء والبخور» ص/ 7، وفي القرية: «حتى البخور!! كانت أمي تداوم تبخير البيت، كانت تضع البخور فوق الجمر، وتلف به وهي تنفخ فيه...وعينها مندأة بالدموع.... ولسانها يبتهل إلى الله أن ينزل رحمته، ويفيض الغيث ويطرد الجن والشياطين» ص/ 8. وعلى الرغم من تشابه القرية مع المدينة في هذه الشفرة - فقط - إلا أن المدينة تمثل عنصر القسوة والغطرسة، والإرهاق المادي والاقتصادي للفرد، وعلى إنسان المدينة أن يتحرر من مكونات الزمن وينسلخ عنه، لكي يتوافق معها، «.. ثلاثة جنيهات!!... المهم هو العمل. لا يشغلك كم يستغرق من زمن.. أنت جديد علينا ولكنك ستتق فينا» ص/ 20، 21.

وفي قصة «الزمان الذي كان» تتحدد شفرة المكان في ثلاث جزئيات، هي: البيت، الشارع، المقهى، وكلهم لهم علاقة بالزمان علاقة مباشرة، فالبيت يمثل القيد أو السجن، فلا تخلو قصة من قصص المجموعة إلا

والبيت يمثل حاجزاً وقيداً وتعاسة للرجل، بالنسبة للزوج المقهور، وفيه يخيم الزمن الحاضر جاثما على شخصية الزوج، ويعاني من فشل هذا الزمن، محاولا التفلت والانفلات منه، والانسلاخ من هذا السجن «حدث نفسه في هوس صوتي مختلط بأن الانهيار قد أتى على كل شيء. تذكر بيته، وامرأته.. فداهمه الألم وأصابه الذعر حين فكر في البيت، فداوم التحديق» ص/ 33، 34، ويأتي الشارع ليمارس فيه الزوج الحرية، فيلتقي بالماضي «المحبوبة»، التي غابت عنه عشر سنوات، «كانت الحياة معك ميلاد يوم متجدد، كنا نولد كل يوم مرتين في اليقظة والمنام» ص/ 32، ويمثل المقهى المواجهة مع النفس والراحة والتنفيس من المكبوتات، والملاذ الآمن من الماضي ومن الحاضر، من سطوة الزوجة، ومن مرور المحبوبة، «مال إلى المقهى، وجلس كابياً ومتهدماً. حدق في كوب الشاي. يتصاعد البخار ثم ينحسر، لا يكف عن التحديق، ساحت معالم الأشياء. . وانحسر البخار. حدث نفسه بأنها كانت الملاذ حين يضيق بالبيت..ترى من أين يأتي الملاذ وقد تم الصدع» ص/ 34.

وفي قصة «سفرة الحلم» تتوازى شفرة المكان بين أزمنة متعددة، زمن الماضي ووصال المحبوبة، ثم الماضي وسفره إلى دولة من دول الخليج للعمل فيعاني من قسوة المكان من أجل المحبوبة، ثم العودة إلى الحاضر فيجد المحبوبة ارتبطت بآخر، فتضيع منه.، وهنا يصور القاص المكان «بيت المحبوبة» بعد وصوله من السفر، تصويراً رومانسياً فالمكان أمسى «باهتاً، شاحباً، الردهة ضيقة، والجدران واطئة، الساعة خشنة، المدخل معتم، الغرف مظلمة، السقف يكاد ينزلق»، ص/ 39. ومن ثم أمس الزمن كابوساً« كيف يحدث ما يراه الآن وكأنه كابوس أو مشهد رآه في حلم موصول بالخوف والفزع» ص/ 44. ويضيف بُعْداً جديداً للمكان من حيث تداخل الألوان ورؤيتها وفقاً للحالة النفسية، ووفقاً لمستويات الزمن وأماكن تواجده، فالمحبوبة قبل سفره إلى العمل، كان يفضل لها اللون الأبيض وهو الذي يطغى على المكان بكل جزئياته، وهو يعني البراءة والطهر، ثم عندما رجع وجد أن الآخر الذي ارتبطت به اختار لها الأخضر، وعندما علم بهذه الحقيقة تعكر اللون الأبيض باللون الأحمر، لون الدم، دلالة على السلب وقهر زمنه ومكانه، «تعكر الأبيض بالأحمر، وساد الأحمر كل شيء........ الثياب والوجوه والسجاد والجدران والعيون، وصاح في حدة قبل أن يتهاوى.. من قال إن الأبيض سيد الألوان» ص/ 52.

وفي قصة «تداعيات حزينة» تتمثل شفرة المكان في البيت، وخصوصاً المطبخ، وكلاهما يمثلان السجن للمشاعر بالنسبة

للرجل، فالزوجة تقضي عمرها في هاتين المكانين، ولا تنفصل عنهما مما يصيب العلاقات الودية بين الزوج وزوجته بالتيبيس وفقاً لتسمية الزوج، «توجه إلى المطبخ، كانت مشغولة،... تضيع ساعات عمرها بين المطبخ،... والصمت،.... بان الاحمرار في الطرف، والتيبيس في القلب، وذابت منا حرارة الدفء والوصال.. وحل الصمت جداراً صلداً تزحف عليه الرغبات الموءودة... وبدا حائراً وقلقاً، لم يتحدث إليها، انسحب، يداري همه وقلقه وتعاسته، ولم يصدق أنَّ امرأة ترفض الخصوبة والامتداد، وكان هو يحلم بميلاد جديد، قد تتجدد معه الحياة، ولكنها لم تبد تلهفاً، كأن البرودة تكسو ملامحها المرتعشة، كأنما داخلها شيء منفصل عنها» ص/ 63، ص/ 65.

وفي قصة «التجاعيد» تأتي شفرة المكان مرتبطة برسالة عيادة الطبيب، والقاص يوازي بين زمنين، الماضي وفيه كان المكان متألقاً شفافاً، متعاوناً، شافياً، بلسماً، والطبيب إنسان، والممرضة، رحيمة، ملاك، وفي زمن الحاضر يصيب المكان تحولات وتغيرات، هي: القسوة، والعجز، والسلب، والإرهاق، فرسالة الطبيب تتحول إلى رسالة مادية، والممرضة هدفها جمع النقود من المرضى، وهو يقترح على المعلم والد الابنة المريضة بأن يستغل الفرصة في الدروس الخصوصية ليجمع قدراً كبيراً من النقود، فالطبيب يسأل المريض عن حالته الاجتماعية ليس للمشاركة وإنما لقياس قدرته على الدفع، وليته يسأل عن الحالة الصحية، فيصير المكان غير المكان، والهدف غير الهدف" لاتنس أننا نعيش عصراً لا يسعفك فيه التأمل أو الانتظار..وخسارة ألا تستفيد بخبرتك... فالتيار يندفع وبقوة» ص/ 84.

وفي قصة «تراجيع الصدى والصمت»، تتبلور شفرة المكان والزمان في مكانين هما: البيت والقطار، الأول: يتشكل بعد مغادرة الزوجة للبيت، فهو يصير هادئاً يشع سكينة، وهدوءاً، بعدما كان مبعث الضجيج والقلق، وسلب الإرادة، والثاني: يمثل مستويين: القطار نفسه، وهو عالم رحالة، الحياة بكل سلبياتها وإيجابياتها، والمحطة تعادل البيت عند وجود الزوجة به، مبعث الضجيج والصخب، والقلق، وكلاهما لابد من التعامل معهما، والتحمل لضجريهما وعذاباتيهما. «فمكث في البيت ولم يخرج، ظل الأيام قابعاً في بيته دون أن يذهب إلى عمله...كيف يقوى على الضجيج مرة أخرى وكيف تتلاءم طمأنينة السكينة مع صخب يتقافز مع كل خطوة ويدخل كل تنفس...كيف يوقع العذاب بنفسه ويستعيد الصخب الذي صنعته امرأته وأغرقته فيه!!!» ص/ 93، «وقنع برغبة كبيرة كانت تتأبى عليه، وهي التنعم بلحظات صمت مسروقة من صخب امرأته...وامرأته تسجنه بعد عودته،

محصوراً بين الصخب العابث والصخب الراعب» ص/ 96، «وكأنما هي الأخرى قد تعاونت مع القطار لإحداث رعب خفي يتسلل إليه فيحرمه من متعة التنعم بلحظات السكينة التي امتدت معه أياماً» ص/ 98.

وفي قصة «انكسار الضوء» يربط القاص بين شفرة المكان والزمان كوحدة واحدة لا يمكن انفصال إحداها عن الأخرى، فالبيت يتضاد مع الشارع، البيت يمثل القيد والسجن، والشارع يمثل التحرر والاتصال مع الآخر والانفصال، والمرسم هو الذي يتساوق ويتناغم مع ما يراه في الشارع، في الشارع يتحرر من الواقع ويتحد مع الخيال، ويعيش في هذه الحالة، والمرسم يحقق له ما يراه، ويجسد فيه ما يراه ذاته وطموحاته وأحلامه. ويُضيفُ بُعْدَين آخريْن لتحديد قبول الخيال، فيضفي عليه الوجود الذي يحتويه الزمن، فمن ثم يصير واقعاً يحتويه مكان، هما: بُعد العطر، وبُعد اللون، فالعطر الذي تضعه له الزوجة في البيت عطر كئيب ينفر منه زملاء العمل بسببه، وهي تضعه له قهراً وسلباً لكل حريته واختياره، على حين عطر المحبوبة في الشارع يمثل الوصال والنشوة، رائحة الوردة الحمراء، واللون الأبيض هو لون المحبوبة.

وفي قصص «الحلم يأتي غداً، قطع اللسان، الخدعة» تأتي شفرات المكان متنوعة، ففي القصة الأولى والثالثة يمثل المكان السجن الجبري، والقيد القهري، وفي الثانية يمثل المكان السجن المعنوي، أو سجن العادات والتقاليد.

ففي قصة «الحلم يأتي غداً»، المكان هو بيت «الإيواء» الذي أعدته السلطة للفقراء، في المجتمع المصري «فبيت الإيواء لا باب فيه، ولا حاجز، الكل يرى الكل، والكل يجرح الكل، والكل يصمت على فعل الكل، وشغله، هاجسه اليومي، دام عشر سنوات ظل خلاله يتمنى أن يعثر على مكان يقيه من عيون الآخرين» ص/ 146، وفيه تختلط الأبدان، وتموت الطموح، وتهدر الكرامات والإنسانية، وفيه يمارس الفرد البسيط معتقداته الشعبية ضد «الحسد»، «إعداد العروسة الورق، وخرق جسدها بالإبر، والاستعاذة بالله من الشيطان الرجيم لكل من رأى الولد ولم يُصَلِّ على النبي» ص/ 144، وهذا المكان اللا آمن، تتطلع العيون إلى الغد الساتر، الملجأ، وحق العيش، الزمن الآتي، أو الزمن الذي لن يأتي، وتتحطم الأحلام، عندما تسحق ذات الفرد، في شكل ملحمي للبحث عن الخلاص، والتحرر من زمن الدولة، في شكل جماعي، للتمرد على هذا الواقع السحيق، لكن لابد من التضحية لتحقيق الأمل «إننا ذاهبون إلى عرس الأمل... هلموا.. أقدموا.. وأسرعوا، وخطا الرجل خطوته الأولى.. وغاصت القدم في النهر....... واستبقى الجميع في قاعه البارد

المظلم» ص/ 158، فضل الجميع التضحية أو الانتحار أحرى وأشرف وأكرم من هذه الحياة التي هي فى الحقيقة موت، وكلاهما موت لا فرق بينهما.

وفي قصة «الخدعة» يمثل المكان «القصر» رمز الكرامة والسلطة «سجن الملكة والأمير» مع العادات والتقاليد والخيانة والنفاق والتردي لكل عناصر المجتمع ، والعجز الجنسي، وكلاهما يعكسان سقوط المجتمع بين أفراد لا يمثلون الانتماء والإخلاص والعزة للوطن، ولا يحققون له الكرامة ولا الشرف، وإنما يمثلون الهزيمة والانكسار والسقوط بكل ألوانه وأنماطه «وأن القصر امتلأ بالفتيان والغلمان المرد من كل لون وجنس، وأنَّ الأميرة توزع وقتها بين الألوان والأجناس» ص/ 185، «هز الخادم رأسه، وواصل كنسه... .فمنذ أن اختفى الأمير لم تمتد يد لإزالة المخلفات. ولم يتنبه وهو يكنس أن عمامة الأمير كانت بين كومة المخلفات في طريقها إلى المحرق» ص/ 188.

أما قصة «قطع اللسان» فيمثل المكان شفرة مفتوحة في القرية للسخرية اللاذعة لنقد تفسخات وممارسات السلطة من العقم والظلم، عن طريق الحلم والخروج ببؤرة الزمن من الواقع إلى الخيال، فالسرد يقع بين دائرتين تكتملان، هما: إمكانية التحقق وكشف المستور، أو استحالة الحدوث، أو بين الصدق، والكذب، أو الهزل الذي يحتمل الصدق، أو الصدق الذي يروى في سياق هزل باك، ويضيع القاص في النهاية بإمكانية طرح الحل والمواجهة لأن السلطة والتي أضفى عليها المجتمع هالة التعظيم، فإنما هم بشر مثلنا.

وفي قصص مجموعة «البنات والقمر» تتمثل شفرة المكان والزمان في «القرية وزمن القمر، والمدينة وزمن الهزيمة لها» والبيت هو الدعامة الرئيسية في كلا المستويين، ويمثل المولد والحلم والكابوس - بوصفهم أزمنة مفتوحة - منابع وروافد التشكيلات للممارسات المكانية.

ففي قصة «البنات والقمر» ينبثق المكان عن صورة القرية وخصوصيتها، وما يمارس فيها من طقوس ومعتقدات وأغان شعبية، متعلقة بالقمر المخنوق، وبنات الحور، «يا اللى يا بنات الجنة، سيبوا القمر يتهنى، يا اللى يابنات الحور، سيبوا القمر يدور» ص/ 12، ويرتبط الزمن «يوم الثلاثاء» ارتباطاً طقسياً داخل البيت في القرية مع شخصية المجذوب، وكأن القمر مع بنات الحور، معادل موضوعي مع طقس المجذوب يوم الثلاثاء عندما أهملته المعشوقة، «وفي تلك اللحظة، لحظة انسلاخ القمر، انسحب المجذوب وانطلق، كان قد رأى وجه الرجل في الزحام فانطلق. طوى المكان، ووقف أمام البيت.. كان الباب موارباً، فمنى نفسه بمتعة خالصة» ص/ 16.

وفــي قـصــتــي «الــعروج» و«انــتــزاع الوشـم» تتكرر تشكيلات المكان «القرية» بإكمال الطقوس والممارسات الشعبية الدينية الصوفية، وهما: المولد، الحاوي. ففي قصة «العروج» يمارس في المكان طقس «الزار» وفيه تختلط الأبدان، وتتكشف النفوس، في ممارسات من المعاناة أو التدرج أو الانفلات والهروب عن زمن عالم الواقع المحبط إلى زمن عالم الخيال، وفي النهاية يفشل هذا الطقس، عن التوافق بين ارتباط الفرد بزمن مجتمعه، أو المكوث بعيداً عنه، فيندق من جديد فى هذا الواقع المتردي ويعيش متعطشاً للحرية، ولا يروى من الآمال أو الطموح لرقي المجتمع سياسياً واجتماعياً واقتصادياً.

أما في قصة «انتزاع الوشم» فيهيمن الخداع «الحاوي» على المكان «القرية» ويضرب بكل ما أوتي من قوة من خداعه ووهمه للناس، على عقلياتهم وأفكارهم، فيعيشون سكارى بهذا «الحاوى» وتصيبهم الغشاوة، ومن ثم صعب التحرر من هذا الخداع والأسر، وكأنه الوشم في الجسد، ويمتد هذا الوهم ليسيطر على رحلة الحياة، القطار، وتفتقر الحياة إلى نماذج القوة «المخلص» عنترة، أبو زيد الهلالي، وفي غيابهم يشكو المكان ويئن بالفساد، ويسقط. ولا يتحرر المكان إلا بالتضحية والدم من المخلص لقتل هذا المخادع.

وفي قصة «غارة القمر» يضرب «الحاوي» الغريب، على القرية أسلوبه الوهمي، وينجح في أن يزلزل كيان أسرة، فيسلبها «الأم»، ويسقط ترابط المجتمع الممثل في هذا النموذج المهم، لكن الصبي الصغير، وهو رمز الأمل، يصر على البقاء ويتحدى إغراءات الحاوي وأمه، فيتمسك بوالده «الأعمى» ويعيش معه يعاني من كل الصعوبات الاجتماعية والاقتصادية، لكنه يرفض الغريب، الآخر، ويتمسك بهويته ومكوناته وثقافته ومعتقداته الراسخة عن هذا الطقس الوهمي المخادع.

وفي قصة «قيام الجسد» تتحرر القرية/ الوطن، من الهزيمة والانكسار، المهيمن عليها من العدو، ويحدد القاص، زمن الهزيمة، 1967م، وبعد موت عبدالناصر، ويمثل محور الصمود والتحدي «المنزل» البيت القروي البسيط، الذي قدم «المخلص» ابن القرية، لكي يضحي بروحه ليخلص المكان بالدم وليس بالكلام، بالفعل وليس بالقول، ص/ 131، «الغناء» من جبروت العدو.

وفي قصة «المتاهة» يقسو المكان، وهو المدينة، ببناياتها المعتمة القديمة، وصورتها البشعة المادية غير الرحيمة، ويفشل الأمل المتمثل في «شفرة الطفل الأخرس» الذي يفقد الكلام احتجاجاً على سقوط المدينة في خضم من المتناقضات والماديات، والنفاق

والتردي الاجتماعي والاقتصادي، إنَّ محاولة التغيير التي كنا ننتظرها من جيل الأمل القادم، فقدت فعاليتها بعد هيمنة قوى الشر والقتل، ولن تكلل بالنجاح إلا بواسطة دم القربان الطفل «كانت العتمة تصنع ظلالا قاتمة، وأنا أتذكر ما كانوا يرددونه قديماً ...عن الطاحونة التي لا تدور إلا على دماء طفل مخطوف من القرى البعيدة...لكننا في عصر الآلات المتوحشة!! أتحتاج أيضاً إلى دم الأطفال» ص/ 149.

وفي قصة «حافة العين» تقسو المدينة كذلك على جيل الآباء، ويسيطر الفقر على قطاع كبير من شرائح المجتمع، والكل يعاني من الطغيان والعجز، وفقد المشاعر، ومأساة الإنسان من ضياع قيمته، وسقوط ذاته، «ونظرت البنت إلى السماء، ورأت الغيوم والسواد ودعت الله أن تكف العين ويستقيم الطريق، وقادت أباها، وتخطت الأرصفة وتنبهت تماماً إلى المفارق، ومنت نفسها بفستان قديم..» ص/ 161.

– 5 –

خامس الشفرات هي الشفرة التراثية وهي تتعلق بشخصيات تراثية تاريخية وشعبية، صرح بها السارد في سياق الحكي داخل النص القصصي، لكنها تدور في إطار تشكيلات التناص، تناص المغايرة، والمشابهة، والمعكوس والمقلوب، ومنها ما يأتي في إطار من الكثافة والتركيز، بحيث ينصهر ويتشكل في الحدث، بحيث لا تستطيع أن تفصل ملامح الشخصية القصصية عن ملامح الشخصية المتناصة، فحالة الدمج موفقة ومتوافقة تماماً، وهذا الاختلاط والمزج يسير وفق تقنية عالية من الوعي لملامح وبنية الشخصية المستلهمة أو المتناصة، وربما يختلط عليك الأمر فلا تستطيع أن تكتشف أيهما الحقيقي وأيهما المتناص، وهذا ما حدث في قصتي: «الطبلة»، «عندما يجف النهر»، من مجموعة «من يقتل الحب».

في الأولى جاء التناص متوافقا ومتشابها مع الشخصية التراثية الشعبية، شخصية العارف بالله، أو قل شخصية المجذوب، فالسياق يتوارى فيه الراوي لدرجة تشعر بوجود الشخصية واختفاء السارد تماماً، فالسارد من الخلف محايد تماماً، وحضور المجذوب هو المسيطر على الأحداث، اللهم إلا بعض التعليقات التي يلقيها السارد وينصرف، ليذكرنا بوجوده فقط، أو ليأخذ بأيدينا لبعض العبر والعظات أو ليسرد علينا جزءا من الحدث نسيه فاستدركه، عموماً تشعر بأنَّ القصة تدور حول تناص هذه الشخصية المحورية، فهو يحمل خليطاً في التراث الشعبي، وكذلك في النص القصصي، من القوة والضعف، من المعرفة والجهل، من الجنس والعقم، من العقل والجنون، عليم بالمؤامرات والدسائس، عارف بالشذوذ

والسقوط، دار بالشريفة والوضيعة، خليط من الثنائيات المتناقضة.

وفي القصة الثانية «عندما يجف النهر»، تتناص شخصية الجنية، ابنة النهر، في القصة، مع أسطورة الجنية المعروفة عند المصريين، وهو تناص المشابهة والمماثلة، وتختلط الأحداث، والسياق القصصي، فلا تدري من السارد عن أيهما يتحدث، عن الجنية القصصية «المحبوبة»، أم الجنية النهرية الأسطورة، «يا نهرنا.. شهدت مولدي، في ليلة قمرية، غمس القمر فيك ضوءه، فكنت مبهراً، وغسلت مياهك الوضيئة قماش عمري، وأتيت بها لي، جنية الليل المستورة، وكشفتها، أخرجت منها أجمل ما فيها، كان قلبها أبيض، صافياً مثلك، قالت لي لحظة اللقاء الأول أنها خرجت منك، واغتسلت بك، واستوت من مائك، وتواصل تكوينها حتى نضجت، فعلتها سمرة جذابة، والتوى عودها وامتد، وتواصل امتدادها، أيمكن أن تكون نهايتها؟ أجفت من أجلك؟ أم جفت من أجلها؟ قل لي يا نهر.. أفيك بدئي. وفيك نهايتي!!» ص/ 54، 55.

ومن التناص ما يأتي لمجرد المشاكلة أو لمجرد التناص المعكوس والمقلوب، وكلهم جاءوا في السياق القصصي كخلفية رمزية فقط، أو مجرد الإشارة اللفظية، التي لم تصل لحد التعبير والتشكيل.

ففي قصة «من يقتل الحب» تأتي صورة الحبيب في مخيلة المحبوبة مقترنة بصورة، الفارس القديم، رمسيس، «ورمسيس يرتبط في التاريخ بالبطولة، لكن السارد يعكسه ويجعله مجرد تمثال مسلوب الإرادة، لا يملك من أمر نفسه شيئاً، وهذه هي الصورة المفتقدة في الحقيقة للحبيب تجاه محبوبته، تظل كصورة عجز تمثال رمسيس عن محبوبته مصر» ص/ 8.

وفي قصة «الطبلة» يتناص الحكي شخصية «أبو زيد الهلالي» الشعبية، تناصاً مغايراً لما عرف عنه في سيرته الشعبية، فهو في القصة يقع أسير الرغبة مع امرأة، ولم يستطع أن يجاهد نفسه، وسقوط «أبو زيد» تعبير عن سقوط نموذج البطل، ويعكس به السارد التردي والسقوط الاجتماعي والأخلاقي في أعراف القرية وتقاليدها، ورسالة تحذير عن سقوط الرموز القوية عند التحديات.

وفي قصة «شعاع من الماس» تتناص شخصية «الشاطر حسن» مع شخصية عبدالغفار تناصاً معكوساً ومقلوباً، فالشاطر حسن وصل إلى محبوبته، ونجح في التحدي واختراق الصعوبات، وفاز بها، لكن عبد الغفار اعتدى الطاغي «أبو اليزيد» على زوجته، وحاول عبد الغفار المواجهة، لكنه فشل، وقتل، ولم يستطع أن يصل إلى محبوبته. ص/ 98.

وفي مجموعة «البنات والقمر» تتناص شخصيات المجذوب، والحاوي، وعنترة، الهلالي، زرقاء اليمامة الجديدة، أيوب، ورمسيس، والأغاني الشعبية، «بنات الحور والقمر» والممارسات الشعبية والدينية، والزار، والمولد «الشيخ البدوي»، تناصاً متشابهاً أو معكوساً مع الواقع أو مع أحداث القصة أو مع شخوصها، كما في قصص: «البنات والقمر» ص/ 5، وقصة «العروج» ص/ 48، قصة «انتزاع الوشم» ص/ 66، 67، وقصة «غارة القمر» ص/ 100، وقصة «قيام الجسد».

ففي قصة «قيام الجسد» يتناص البحث عن المخلص من الهزيمة «1967م»، وعن التخلص من القهر مع شخصية زرقاء اليمامة، «جرفه القول فاحتد وحدثه عن العيون المنكسرة، وعن الموتى تحت الرمال، وعن القبور التي ضاقت بموتاها، وعن الأحياء الموتى، وعن قمع العسس، وعن الهزيمة التي وأدت الروح، وعن الذين سحبوا أرتالاً للموت ولم يخجلوا..وعن البنات اللاتي ينتظرن من لا يأتي،... أين يجد العين السليمة وسط خراب شامل وقلوب مريضة، هل يجود الزمان بزرقاء يمامة جديدة، تستخلص الجوهر من تحت حمأة الموت والطين،... أنتم الزرقاء......ـ البلد كالنجم لا تكف عن ولادة الرجال» ص/ 122، 123.

وفي قصة «انتزاع الوشم» تتناص شخصيات: رمسيس، وعنترة، والهلالي، تناصاً معكوساً ففي غياب هذه الرموز البطولية يمارس الحاوي المخادع كل أساليب القهر والخداع والسلب، فيضيع الحق، والثأر، وينتشر الخنوع والخضوع، والوهن، ويضرب الخوف والعجز والفساد والظلم أوصال المجتمع، «من يريد عنترة بمليم، من يشتري «الهلالي» بنكلة» ص/ 66/ 67 «وبدا له على ضخامته ضئيلاً ساهم النظرة، متهدل الأكتاف، تنطق ملامحه بتبرم واضح، هاجسه حنين إلى القديم حين كان الملك ملكا!!! ورنا إلى الهيكل الضخم وشاركه ضيقه، فهو وإن كان حجراً إلا أنه فرعون» ص/ 77.

- 6 -

والشفرة الدلالية الأخيرة في هذه المجموعات القصصية هي شفرة الغريزة، وعلى الرغم من أهميتها وكثافتها في الحكي، إلا أنَّني أخرتها في نهاية الشفرات، وذلك لسببين:

أولهما: هذه الشفرة تتوغل وتتناثر في سياق القصص، وتترابط مع جميع الرموز السابقة، وهي تخضع لعنصر الانتقاء الصارم، فهي تحتوي على انحراف في الدلالات. فالسارد يميل فيها إلى الإيحاءات الرمزية والإيماءات، وينأى عن المكاشفة والتصريح.

ثانيهما: علاوة على أنها رمزية أو شفرة مفتوحة، تستغرق الشفرات الأخرى أو الرموز الأخرى وتتعالق معها، فدلالة الغريزة، تارة تتعالق مع رمزية الماء، وتارة مع رمزية النار، وتارة مع اللون، وتارة مع المكان والزمان.

تكاد لا تخلو قصة من قصص المجموعات إلا وتحتوي على الدلالة الغريزة، وهي لا تتكشف مباشرة عن العلاقة المعروفة بين المرأة والرجل، وهي ليست من ضمن إجابات سؤال الغلاف الذي طرحه صاحب المجموعات" من يقتل الحب!!! وصدأ القلوب، والبنات والقمر، وإنما هذه الشفرة تعتمد على العلاقات الحميمية بين الأشياء، العلاقات القائمة على مبدأ التواجد الالتحامي، والغياب التنافري، التواجد روحياً أولاً، ثم جسدياً، أو قل في بعضها روحياً فقط، والسارد يستخدم هذه الشفرة كبدائل كثيرة، بوصفها جزءاً من المكونات «الرومانسية» العاطفية الثقافية مع المكان، أو الشخوص، أو الأحداث، مما يصبغ الحكي بالمكونات الفكرية، إنَّ الدلالة الغريزية في المجموعة هي ميزان القوة، الذي يحقق المواءمة والتوافق بين الأشياء، والانتماء إلى جوهر وروح المكان، وأي ميل إزاء كفتي الميزان، لا يتحقق العدل، ويطغى الظلم، ويختفي الحب، وتشيع الكراهية، ويختل المكون الثقافي والفكري والاجتماعي ويتفسخ المكان، فتسقط الشخوص، وينهار الحدث.

ففي قصة «شعاع من الماس» من مجموعة «من يقتل الحب» للشفرة مستويات متعددة، من طرق التعبير، والمضمون الدلالي.

أولها: مستوى التعدي والاغتصاب والقهر، الذي يتبناه في القرية «أبو اليزيد» ودلالة الاسم واضحة من التزيد والتعدي، الذي يمارس القوة غصباً وتجبراً، فهو ثري وذو نفوذ، وفي المقابل الفلاحون، صامتون، يعتدي أبو اليزيد على نساء القرية جميعهن، ولا أحد يقاوم المعتدي، إنَّ دلالة القوة هنا تعبير عن الاستسلام، والخضوع، «ولكن دماء زفافها لم تكن دماءها، أتستر عليَّ.. أتحميني؟ - بعمري» ص/ 94، إنَّ انحراف دلالة الدم تخرج من الدلالة الطبيعية، وهي رمز الشرف والعفة للمرأة، إلى دلالة الحزن والاعتداء، «وارتعش الجسد، وتقلصت الأصابع، وخرجت الآهة.. مهروسة تنزف، وأحاطها بذراعيه، أدفأها» ص/ 94.

وثانيها: مستوى الاستسلام الوقتي الذي يقرر عنده «عبدالغفار» أن ينتقم ويطهر ذاته وذوات أبناء قريته في أن يخلص القرية من الطاغوت، إنّ دماء المخلص عبد الغفار تتعادل وتتساوق وتزيح دماء شرف ابنته وزوجته، ودماء نساء القرية المسفوحة بغير وجه حق، إنَّ دماءه هي المحاولة الشريفة التي بدأها، وتطالب غيره بالمسير في السياق

نفسه، للتطهر من عناصر السكوت والاستسلام.

وفي قصة «الطبلة» شفرة الغريزة مسيطرة على جزئيات الأحداث، فالجميع يفشلن في تحقيق رغبات أزواجهن، إنهن يذهبن إلى العارف بالله توسلاً ليجد لهن حلاً في العقم الذي ضرب القرية، إنَّ القرية عقمت عن العطاء، ومالت باحثة عن الأخذ، والخيانة تسيطر على كل النماذج البشرية، إنَّ دلالة الغريزة تشي بتفسخ العلاقات في القرية، اجتماعياً، واقتصادياً، «كيف أكون السبب في بكاء الحريم!! يخاصمني الرجال من أجل الحريم، الحريم تبكي لأنَّ اللبوس المغموس برغوة العارف بالله جف، ونضب، وما عدن يذهبن إلى القبو المبني بالطين، ليودعن قطع النقود، لهنَّ الحق.. صحيح لهن الحق.. وإذا لم يكن على رغوة العارف بالله البكاء فلمن يكون»؟؟ ص/ 71.

وفي قصة «الماء والنوار» تتجسد دلالة الغريزة، في علاقة الرجل بالمكان، وتنعكس تلك العلاقة في علاقة الماء بالأرض، أو ارتباط الرجل بوطنه، وهجرته له، إنَّ هجرة الرجل لوطنه لم تكن برغبته، وإنما هي محاولة للتمرد اجتماعياً واقتصادياً على الواقع المعيش، فالزوج لم يتحمل أن يناديه شيخ البلد بكلمة الخادم، فقام في وجهه بالفأس وتجمع عليه الناس وقتلوه، إنَّ شخصيتي القصة تبحثان عن ماء الندى الذي يروي الأرض البور، وشفرة الأرض وارتباطها بالأنثى معروف، وشفرة الماء الراوي للعقم، كذلك واضحة من سياق الحكي، وإلحاح القاص في تأكيد هذه الرمزية، أما الصورة الثانية للرغبة هو غياب الرجل بعيداً عن الوطن، وعن الأنثى فى العمل بالترحيلة، «....... هو في الترحيلة..» ص/ 105.

وفي قصة «عندما يجف النهر» تتشكل دلالة الرغبة من ارتباط الإنسان بالمكان، والعمل والجهد والعرق، فغياب الماء يعني العقم والجفاف للأرض، وغياب الرجل عن وطنه، يعني موت الوطن، وسلبه مقدراته الحياتية، وموت الوطن يعني موت الكرامة، «انكمش الناس، وراء بوابة من العجز، النهر هو النهر، والغيطان هي الغيطان، والإنسان قد تغير، غمضة عين تتوه الأشياء كلها، وتتدثر في دثار الرهبة والقنوط. كنا يوماً نعانق الشمس فماذا حدث لنا!! أنت رجلي الذي يملأ الكون، أنتِ امرأتي التي ترقص للكون، نهري المنساب.. أنت، وأنت امتداده الخصب، ما أحلى أن نذوب على أوتار مشدودة، ونرخيها على أعصاب مشدودة» ص/ 60 «وحين احتواهم المكان – نفس المكان – وسط الهشيم، دبدبت العيدان، وتشابكت في هسيس حبيبي، حتى القمر نفسه كان يساقط نتفاً ضوئية باهرة ـ من لنا به الآن؟» ص/ 59.

وفي قصة «في الليل تكثر الحشرات» تـأتـي الـدلالـة الـغـريـزيـة فـي حـوار صـريـح ومباشر؛ ليحدد الهدف المعني به الرجل، وهو التـواجـد لإقـامـة الـحـيـاة، وتحـمـل الـمـصـاعـب ومـواجـهـة الـتـحـديـات، «أحـبـك، وأنـا، أود أن نبني عشاً وردي الضوء، أتمنى، أملأ المكان نوراً لا ينطفئ، ووردا لا يذبل، أدور بك في كل الزوايا، أرسمك على كل الجدران، أضع بصماتك على كل حس، أحلق بك، طائرين صـغـيـريـن، يـنـهـضـان مـن صـحـوة الـزمـان لصحوة الوجود،.. والأيام نعصر حلوها، ومرها، نلفظه، والنواة نزرعها، في الحشا... وأنا ساقيه، والمكان بستان وردي» ص/ 35.

وفـي مـجـمـوعـتـي «صـدأ الـقـلـوب» و«البنات والقمر» تأتي الدلالة الغريزية، من منطلق التوافق والالتحام، أو النفور والتمرد، للواقع النفسي والفكري للشخصية مع مجتمعها اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً، أو قد يعكس القاص به الانهيار الاجتماعي والسياسي الضارب في أوصال المجتمع، أو صيحة احتجاج على الواقع المتفسخ. كما في قصص: «الزمان الذي كان»، و«سفرة الحلم» و«تراجيع الصدى والصمت»، «انكسار الضوء» من مجموعة: «صدأ القلوب» وقصص: «العروج» و«انتزاع الوشم»، «قيام الجسد»، من مجموعة «البنات والقمر».

إنَّ الكاتب استطاع في آخر المطاف أن يجيب لنا عن التساؤل الذي طرحه على الغلاف، من يقتل الحب. صدأ القلوب. البنات والقمر!! فالإجابة نتلمسها من خلال الأحداث المبعثرة في المجموعة، فأسباب قتل الحب، وصدأ القلوب، إما بسبب الهجرة والبعد والرحيل والهروب، أو بسبب طغيان الفرد والسلطة، هنا يقرر الكاتب بحتمية موت الحب أو قتله، أو تصدأ القلوب.. ربما!!!.

مراجع البحث

1) الكاتب مصري، له العديد من الدراسات الأدبية والنقدية والإبداعية، منها:

نظرات في قصص القرآن ج 1، ج 2، ج 3. طبعة رابطة العالم الإسلامي، من جماليات التصوير في القرآن ج 1، ج 2. رابطة العالم الإسلامي، صورة المرأة في قصص القرآن. مكتبة الحلبي القاهرة، القصة في القرآن. طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. قراءة نقدية في القصة القصيرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. محمود البدوي عاشق القصة القصيرة. طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. الفن والبساطة. طبعة دار الشعب. القاهرة. الذات والموضوع. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. الرؤى والأحلام. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الخروج إلى النبع – رواية – ط أولى دار الحرية عام 1983م، ط ثانية مركز الحضارة العربية عام 1998م، السيد الذي رحل – رواية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، من يقتل الحب – قصص قصيرة – الهيئة المصرية، 1990م، المدار – مسرحية – الهيئة المصرية، الضوء والظلال – رواية – الهيئة العامة لقصور الثقافة، صدأ القلوب – قصص قصيرة – الهيئة المصرية، 1995م، البنات والقمر – قصص قصيرة – الهيئة المصرية، 1998م.

2) المجموعة طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1990م.

3) المجموعة طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1995م.

4) المجموعة طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998م.

5) الشفرة Code، دخل استعمال الشفرة، وشاع (عن طريق اللغويات والسيميوطيقا) في النقد الأدبي، ويميز بارت بين خمسة أنواع من الشفرات، هي شفرة بناء الحبكة proairetic code، وهي تساعد القارئ في بناء الحبكةplot العمل الأدبي ثم شفرة التفسير،hermeneutic وهي تتعلق بتفسير العمل، خصوصاً ما يتعلق بالحبكة، ثم شفرة الشخصيات semic code وهي تتعلق بجوانب النص التي تعين القارئ على إدراك الشخصيات، ثم الشفرة الرمزية، symbolic codeوهي تساعد القارئ على إدراك المعاني الرمزية، ثم شفرة الإحالة referential code، وهي تتضمن إشارات النص إلى الظواهر الثقافية، وأهم من طبق هذه الشفرات روبرت شولز Robert Scholes في كتابه «السيميوطيقا والتفسير» Semiotics and Interpretation. راجع: المصطلحات الأدبية، ص/ 10، د. محمد عناني، لونجمان، طبعة أولى، 1996.

– وكذلك، راجع: النظرية الأدبية المعاصرة، ص/ 132، رامان سلدن، ترجمة الدكتور/جابر عصفور، طبعة دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط أولى، 1991م.

* * *

غازي القصيبي/
الغزاة القصيبيون
الذات البروتيانية وإشكالية
كتابة السيرة (الكاملة)

مبارك بن راشد الخالدي

وكما أن كتابة السيرة تتطلب العودة إلى الماضي، بقصد استحضاره وتشكيله، وفق رؤية وقصدية الذات المستحضرة، أجدني مضطراً في البداية للقيام بفعل استحضاري، يلزمني تحقيقه العودة إلى ماقبل ظهور فن السيرة الذاتية والغيرية، ويكون رجوعي إلى الميثولوجيا الإغريقية لكي أستحضر حكاية أو سيرة الكلمة «بروتيانية /بروتياني/ Protean»، التي يتضمنها الشطر الثاني من العنوان، فلهذه الكلمة سيرة كما هو الحال مع الكثير من الكلمات. وسيرة هذه الكلمة تعود بجذورها إلى بروتيوس (Proteus)، التي تقول الأساطير إنه إله بحر صغير، كان يعمل راعيا لعجول البحر، التي يملكها إله البحر الكبير (بوسايدن). وتتواتر في الميثولوجيا قصة بنوته، فتارة تقدمه الأسطورة بصفته ابن بوسايدن، وتارة ينسب إلى نريوس ودوريس، وتارة أخرى يعرف بأنه ابن أوشيانوس

ونياد. كان بروتيوس يتمتع بالقدرة على التنبؤ بالمستقبل، وعلى تغيير شكله وهيئته. ومن هذه الخاصية الأخيرة، جاء اشتقاق الصفة (بروتيان/ protean)، التي تعني متعدد الجوانب والبراعات والمهارات والمتحول والمتقلب، والقادر على اتخاذ أشكال عدة ومختلفة، كما تعني أيضاً التمتع بالمرونة، والقدرة على التكيف.

وليس مما يعتبر إتيانا بالجديد القول: إن لغازي بن عبدالرحمن القصيبي شخصية ذات طبيعة وتركيبة بروتيانية بامتياز؛ وتتمثل هذه الحقيقة بجلاء ووضوح تامين في تحولاته، وتقلباته بين أدوار اجتماعية، ووظائف تعليمية وسياسية وإدارية، واهتمامات إبداعية مختلفة ومتعددة. أحياناً تتعاقب هذه الوظائف والأدوار، وتتوالى كرونولوجيا، وأحياناً أخرى تتزامن، وتتجاور في حياته الخاصة والعامة. وقد أكد القصيبي دون قصد - وهي الحقيقة التي لا تحتاج إلى تأكيد - البعد البروتياني لشخصيته في بداية مقدمة (سيرة شعرية)، وأعاد الناشر تأكيدها بطباعة استهلالية المقدمة على الغلاف الخلفي للكتاب: «هذا الكتاب... يمثل سيرتي الشعرية، ويقف عند هذا الحد، لا يكاد يتجاوزه. بمعنى أن الكتاب يتحدث عني كشاعر فحسب؛ لا كتلميذ؛ ولا كمدرس؛ ولا كعميد كلية؛ ولا كإداري؛ ولا كعضو في مجلس الوزراء؛ ولا كسفير؛ ولا كأب؛ ولا كأخ؛ ولا كزوج؛ ولا كابن؛ وفي كل تجربة من هذه التجارب، وكثير غيرها، ما يكفي لكتابة مؤلف. ومنها في مجموعها تتكون السيرة الذاتية الكاملة». ويمضي القصيبي قائلاً في السياق نفسه: «على أن فصل السيرة الشعرية عن السيرة الذاتية أمر بالغ الصعوبة، وذلك أن الشعر لا يمثل سوى وجه واحد من شخصية الإنسان الشاعر». في هذا الكلام يكشف القصيبي ذاته الطبيعة البروتيانية لشخصيته، ويصرح بإمكانية كتابة سيرة تشكل صورة وهوية لهذا الجانب من شخصيته أو ذاك، وكأن كلا منها ذات مستقلة تماماً، وهذا ما يقوم به بالفعل بتأليف سيرتيه الشعرية والإدارية.

لكن على النقيض مما يقول القصيبي ويعتقد، أرى أن فصل سيرته الشعرية عن سيرته الذاتية أسهل بكثير من دمجها فيها، وذلك لسبب أن الطبيعة البروتيانية لشخصيته ذاتها ستجعل مشروع تأليف سيرته الذاتية الكاملة محفوفاً بالمنزلقات، وصعباً، خلاف توقعه، كما أحاول إيضاحه في هذه الورقة. إن شروع القصيبي في تأليف سيرته الكاملة يعنى أنه سيخلق «أنا راوية» - وأقصد بذلك القصيبي لحظة الكتابة - ستجد نفسها في مواجهة مجموعة من الغزاة القصيبيين، أو أنوات مروية بعدد أولئك الغزاة، وكل غاز، أو أنا مروية، تستحق أن تحظى بقدر عادل

ومتساو من اهتمام الأنا الراوية، الأمر الذي لن يكون سهلاً تحقيقه، نظراً لضخامة حجم وتنوع ذكريات تلك الأنوات: ذكريات غازي الزوج، وغازي الأب، والجد، والوزير متعدد الكراسي الوزارية، وغازي السفير، والشاعر والروائي، والمدرس، والمستشار. ويزيد الإشكالية تعقيداً كون فعل كتابة السيرة آلية اختراع للذات وتشكيل للهوية. ويفرض هذا بدوره على «الأنا الراوية» توخي الحذر أثناء الروي/ الكتابة، لكيلا تصطبغ السيرة المؤلفة بلون هوية جانب من جوانب شخصية القصيبي البروتيانية على حساب الجوانب الأخرى، أي أن تتحول السيرة في غالبها، على سبيل المثال، إلى سيرة لغازي الوزير الذي يبسط هيمنته في الخطاب السردي مقابل تقلص حضور الغزاة القصيبيين الآخرين.

السيرة، أي سيرة، لا تتكون نتيجة استحضار عشوائي وتلقائي لأحداث من الماضي، ثم إخضاعها لشروط البنية السردية، بهدف نسج حكاية تلعب فيها الذات/ الأنا المروية دور البطولة، بل تتشكل عبر عملية تذكر واعية، تتم تلبية لحاجة أو حاجات «الأنا الراوية» الواعية في الحاضر، كما يقول بول إيكن (ص 56). وتتمثل حاجة «الأنا الراوية»، في سيرة القصيبي الكاملة، المفترضة في التحدث المفصل عن حياته، والذي أرجأه إلى الوقت المناسب، حسب قوله. وإذا كان الشيطان يكمن بالفعل في التفاصيل حسب المقولة الشائعة، فإن الأنا الراوية «ستجد نفسها أمام شيطان التفاصيل الكثيرة في ماضي تجارب الغزاة القصيبيين الثرية، والتي يتعين عليها إعادة قراءتها وتفسيرها في راهن الكتابة، فالذات التي تقوم بالتذكر، حسب سيدوني سميث وجوليا واتسون، تولد معنى، أو معان، للماضي أثناء التذكر، والذاكرة المروية في حقيقتها تأويل للماضي الذي لا يمكن استرداده واسترجاعه (16)، ناهيك عن تعرض أجزاء منه حتمياً، لما يمكن تسميته بالنسيان المتعمد، أي إقصاء ما قد يمثل حضوره، تعكيراً لصفاء الصورة المراد رسمها، أو يعطل تشكيل الهوية المراد تشكيلها.

سأقوم في سياق التحليل التالي بإسقاط الضوء على ما أرى أنه يتعين على القصيبي تجنبه عند تصديه لمهمة كتابة سيرته الذاتية الكاملة، وذلك بتوضيح الطريقة التي خلقت بها «الأنا الراوية»، في كل من سيرتيه الشعرية والإدارية: «أنا مروية»، لا تحتوي ولا تختزل في داخلها كل الأنوات المفترضة الدالة والمحيلة بمجموعها إلى الإنسان المسجل باسم غازي بن عبدالرحمن القصيبي في السجلات الرسمية، والذي يشغل، أو شغل، خارج النص عدة مواقع وأدوار، هي في الآن ذاته، سبب ونتيجة لتلك

التعددية البروتيانية، التي تميز شخصيته، أو مطورة لتلك البروتيانية، وموسعة لنطاقها باستمرار.

في هاتين السيرتين تخلق «الأناتين» الراويتين ذاتين بهويتين تتقاطعان عند نقاط معينة، وتتفارقان. وهذا خلاف ما تتطلبه السيرة الكاملة من وجود «أنا راوية» واحدة، تقوم بتشكيل «أنا مروية» واحدة تتمثل فيها صورة الشخصية البروتيانية للقصيبي دون استئثار جانب من شخصيته بالاهتمام أكثر من الجوانب الأخرى، كما نراه متجسداً في سيرتيه الشعرية والإدارية، حيث أدى انحصار اهتمام القصيبي بمسألة تشكيل وطرح هويته وتجربته الشعرية إلى تنقية مجال صيرورة تشكلها، مما قد يؤدى إلى تخلق «أنا مروية» أخرى، تزاحم الأنا الشعرية المروية في دائرة الاهتمام. وقد فعل الشيء ذاته في (حياة في الإدارة)، حيث نادراً ما يلتقي القارئ بإشارة إلى غازي القصيبي الشاعر.

وتؤكد السيرتان من ناحية ما وصفته بالتذكر الواعي، وكذلك النسيان المتعمد للماضي، وهما العمليتان الضروريتان لكتابة السيرة الذاتية، وكذلك الإشكالية الكبيرة، وبالغة التعقيد، التي تواجهها الشخصية البروتيانية عند تفكيرها في كتابة سيرتها الذاتية الكاملة من ناحية أخرى. أحاول في التحليل كشف التذكر الواعي ونقيضه في أنصع تجلياتهما في كتابة القصيبي لطفولته والمرحلة المبكرة من حياته في السيرتين، وفي الكيفية التي بدأ بها كتابة كل منهما.

ففي (سيرة شعرية) تقدم «الأنا الراوية» صورة لطفولة القصيبي، تختلف كثيرا في تفاصيلها عن الصورة التي تقدمها نظيرتها في (حياة في الإدارة)، فالسيرة تبدأ بحدث ولادة، ولكن ليس الولادة البيولوجية للطفل الذي سيطلق عليه اسم غازي، ولكن ولادته الشعرية، أو بالتعبير الأصح، ولادة علاقته بالشعر: «يصعب عليَّ الآن وأنا اقفز قفزا إلى بوابة الأربعين أن أعود بذاكرتي إلى اليوم الذي بدأت فيه علاقتي بالشعر. إنني واثق، أو أكاد أكون واثقا، أن هذه العلاقة لم تولد مع اليوم الذي كتبت فيه شيئا كنت أتصوره وقتها قصيدة، بل ولدت قبل ذلك بفترة طويلة. ذلك أنني كتبت أول قصيدة في سن الثانية عشرة، لكنني كنت قبل هذه السن مولعا بالشعر، وكنت مولعا بالأدب» (ص15).

هكذا، ومنذ السطور الأولى، يضع القصيبي القارئ أمام حقيقة انصباب اهتمامه في هذا الكتاب على الجانب الشعري من شخصيته، والذي ستتوارى خلفه، وفي ظله، الجوانب الأخرى. فبعد الإشارة إلى ميلاد علاقته بالشعر خصوصاً، وبالأدب عموماً، ينطلق إلى سرد تفاصيل ذلك الميلاد، فيذكر أنه قرأ كتب كامل كيلاني قبل بلوغه العاشرة، ثم عدداً من روايات

يوسف السباعي، ومعظم القصص عن التاريخ الإسلامي التي كانت تصدرها (دار الهلال)، وروايات أرسين لوبين ورو كامبول. ويؤكد متانة علاقته بالأدب عبر إشارته إلى تفضيله مادة اللغة العربية على المواد الأخرى، وإلى حصوله على أعلى الدرجات فيها، ويعضد هذا بإشارته إلى أنه كانت تربطه علاقة قوية بمدرسي اللغة العربية.

إن اتخاذ القصيبي قرار استهلال سيرته بميلاد/ بداية علاقته بالشعر والأدب، بدلاً من البدء بميلاده البيولوجي، وباستحضار المناخ والظروف التي شهدت وأدت إلى انبثاق ملكته الشعرية وميوله الأدبية، يؤكد مايذكره في الفقرة الأولى من المقدمة، وبالتالي فإن ما تتضمنه سيرته الشعرية هو صورة للشاعر من طفولته إلى سن الأربعين، زمن الكتابة.

يتبنى القصيبي المنحى نفسه في (حياة في الإدارة) وذلك بالعودة إلى البداية، ولكن إلى بداية أخرى مختلفة، وهي بداية علاقة الطفل، أي طفل، بالإدارة. وعلى نحو مشابه لما يلتقي به القارئ في (سيرة شعرية)، يؤكد القصيبي اهتمامه بسرد تفاصيل حياته في الإدارة، وعلاقته بها، بالتطرق في الحديث إلى شهادة الميلاد، بصفتها أول وثيقة تدشن علاقة الإنسان بالإدارة، وإلى شهادة الوفاة التي تعلن نهاية تلك العلاقة: «تذهب مقولة شائعة إلى أن الإنسان لا يستطيع أن يبدأ حياته رسمياً، إلا بورقة إدارية، هي شهادة الميلاد، ولا يستطيع أن ينهيها، رسمياً، إلا بورقة من جهة إدارية أخرى، هي شهادة الوفاة» (ص 11). ومن الوفاة يستطرد القصيبي في الكلام إلى أن يصل إلى بداية، حياته بميلاده البيولوجي في الأحساء سنة 1940م (1359هـ)، الميلاد الذي لا توثقه شهادة حسب قوله. ويبدو القصيبي هنا مولعاً في البدايات، إذ يخلق بداية أخرى، وهي لمس الطفل لتأثير الإدارة، والذي يحدث «بمجرد أن يدرك أنه كائن يعتمد وجوده، كلية، على قرارات يتخذها الآخرون» (حياة في الإدارة، ص 11).

إن الصورة التي تستحضرها وتصنعها «الأنا الراوية» لطفولة غازي القصيبي تختلف إلى حد بعيد - إن لم يكن تماماً - عن الصورة التي تتضمنها (سيرة شعرية)، وقد حتم هذا الاختلاف، كونهما تردان في مشروعين سيرذاتيين مختلفين، تحركهما غايات وأهداف مختلفة. فهنا يلتقي القارئ بطفولة - خصوصاً السنوات الخمس الأولى منها - محاطة بغلالة من الحزن والكآبة، نتيجة الوفاتين المتقاربتين لجده لوالدته قبل ولادته بشهور، ووفاة أمه بعد ولادته بتسعة أشهر. وهنا تظهر صورة الطفل الوحيد، الذي يعيش في عزلة شبه تامة، إلا عن الحمام: «ونشأت بلا أقران. كان الفارق بيني وبين شقيقي الذي يكبرني مباشرة نبيل،

رحمه الله، خمس سنوات، وهو فارق كبير بمقاييس الطفولة. كنت ألعب بمفردي أو مع الحمائم الأليفة التي تشاركنا السكن» (ص12).

لا وجود للحمام في طفولة (سيرة شعرية)، ولا لشهادة الميلاد، مثلما أنه لا مكان في طفولة (حياة في الإدارة) لكتب الكيلاني، وروايات السباعي، والشغف بالمسرح، الذي بدأ في التاسعة، واستمر حتى المرحلة الثانوية. لقد انسحب المسرح الفن من أمام مسرح آخر، مسرح الطابور الصباحي الذي يخضع فيه الطلاب للتفتيش يومياً على نظافة الأظافر، وقد ينتهي مطاف التفتيش بمنظر المسطرة الغليظة وهي تهوي على الأظافر القذرة. ويلوح وجه المدير الذي يجسد الغول الإداري في نظر الطفل غازي، ويحل المعلم الشاب قليل الخبرة وعديم الإحساس بالمسؤولية محل «الأستاذ أحمد يتيم» في (سيرة شعرية)، الذي كان ذواقاً ومحباً للقصص، وأحد الأسباب وراء تعلق الطفل بالأدب، ولايزال الطفل يحتفظ بالهدايا التشجيعية التي أهداها إياه في مناسبات مختلفة.

فإذا كانت المدرسة في (سيرة شعرية) قد توفر فيها المناخ والظروف التي ساعدت على بزوغ ملكته وموهبته الشعرية ونموها، فقد وفرت للطفل، أيضاً، الفرصة لأن يختبر قدرته على الإدارة، أو بالأحرى ليتذوق طعم السلطة، وذلك عندما اختاره أحد المدرسين ليكون مراقباً للفصل في حصص اللغة العربية: «وفي المدرسة الابتدائية التقيت لأول مرة، بتجربة السلطة، وبذلك الشعور اللذيذ الذي ينتاب صاحب السلطة. جاءت هذه التجربة مع دور (المراقب)» (ص 17). وتعلم أيضاً أن للسلطة ثمنا، فانتهاء السلطة يعني انتهاء الحماية والحصانة بانتهاء الحصة، ليبدأ تبعاً لذلك الانتقام. يقابل هذه التجربة في الإدارة، تجربة كتابة القصيدة الأولى في (سيرة شعرية)، المرتبطة ارتباطاً قوياً بالشاعر البحريني عبدالرحمن رفيع، والذي كان الدافع الرئيس لكتابتها، بسبب غيرة القصيبي منه. ويلعب عبدالرحمن دوراً مهماً في الجانب الأدبي من حياة القصيبي المبكرة، فعلى الرغم من أن بزوغ شاعرية صديقه كانت قد تعني نهاية تميزه وانفراده بالنجومية الشعرية في المدرسة، إلا أنه أظهر من التشجيع ما حفز صديقه على الاستمرار في كتابة الشعر، يقول القصيبي عن رد فعل عبدالرحمن عندما جاء إليه بقصيدته الأولى: «كانت معلومات عبدالرحمن، العروضية أوسع من معلوماتي، وأعتقد أنه تبين أن القصيدة بريئة من الوزن براءة الذئب من دم ابن يعقوب، ولكنه لم يقل شيئاً واكتفى بأن اقترح علي أن أعدل البيت الأول» (ص 17). ويكاد عبدالرحمن رفيع يختفي من (حياة في الإدارة)، فكأنه لم يكن له وجود في حياة

القصيبي، لولا إشارة لا يظهر فيها راعياً ومحفزاً ومعلماً لصديقه، إنما ضحية للعقاب بسبب كتابته موضوع إنشاء عن النظام، عبر فيه عن أمنيته أن يقترح المدرس مواضيع تثير الخيال: «لم يكن في هذه المقدمة ما يغضب، إلا أن المدرس اعتبرها إهانة شخصية وأثار ضجة كبرى، واضطر المدير إلى حرمان عبدالرحمن من الدراسة يوماً واحداً» (ص20).

وتتوالى في السيرتين وتتكاثر المعلومات والتفاصيل المستدعاة من طيات الذاكرة، لتعزز الاختلاف والتباين بين صورتين للطفولة والمرحلة المبكرة من حياة القصيبي. تؤكد هذه التباينات والاختلافات ما ذكرته في البداية عن اعتماد كتابة السيرة على التذكر الواعي والانتقائي، وكذلك على النسيان المتعمد، فلو كان التذكر غير واع أو النسيان غير متعمد لما حدث هذا التمايز بين السيرتين، وما انحصر حضور عبدالرحمن رفيع في (حياة في الإدارة)، في إشارة ظهر فيها مطرودا من المدرسة يوماً واحداً، واختفت صورة الملهم والمعلم الصغير لصديقه.

وتظهر الاختلافات بين السيرتين أكثر وضوحاً بفعل اللغة والأسلوب اللذين كتبتا بهما، وكذلك بسبب بنية الخطاب السردي و«الأنا الراوية» في كل منهما. لايحتاج المرء إلى بذل جهد كبير في الانتباه والتركيز ليدرك الثقة التي تتكلم بها الأنا الراوية في (حياة في الإدارة)، مقارنة بنظيرتها في «سيرة شعرية». هكذا تبدأ الأنا الراوية في (حياة في الإدارة): «لا شك أن علاقة الإنسان المعاصر بالإدارة تبدأ مع الطفولة». لاشك يخامر «الأنا الراوية» فيما تقوله، وتعضد هذه الثقة الراسخة، بدليل يدعم ماتقوله من ناحية، ويكشف طرفاً من معرفتها الواسعة من ناحية أخرى: «تذهب مقولة شائعة إلى أن الإنسان...» (ص 11). مقابل هذه الثقة الواضحة يظهر تشكيك «الأنا الراوية» في (سيرة شعرية) بذاكرتها في استهلالية السيرة، وذلك في تصريحها بصعوبة تحديد اليوم الذي بدأت فيه علاقتها بالشعر. وتتكرر كلمتا «أذكر وأتذكر» على خلاف ما نراه في (حياة في الإدارة) حيث تبدو الأنا الراوية في غير حاجة لتأكيد تذكرها أو الإشارة إلى صعوبة التذكر، بل تدع الكلام ينهمر من فمها/ قلمها انهماراً لا تُجَزِّئه ولا تقسمه عناوين الفصول، والأقوال المأثورة والأبيات الشعرية التي تستهل بها بعض الفصول كما في (سيرة شعرية).

تمتلك «الأنا الراوية» في (حياة في الإدارة) نفَساً طويلاً، بالإضافة إلى جانب الثقة، وتمتلك أيضاً النزوع إلى الاستطراد والثرثرة، بطريقة تذكر بما يعرف بالراوي المنقح الذي لا يكتفي بالسرد، إنما يتعدى

ذلك إلى الشرح والتعليق على المروي، مما يؤدي إلى توقف تدفق السرد وانثياله كما في الاقتباس التالي: «إلى ذلك العهد البعيد يعود إحساسي العميق بأن البيروقراطية إذا لم تلجم خنقت المواطن العادي المسكين. وإلى ذلك العهد البعيد يعود إحساسي العميق أن الأنظمة المعقدة هي المسؤولة عن كثير من الفساد» (22). إن «الأنا الراوية» لا تروي هنا، إنما تقوم بالشرح والتوضيح، ويرد هذا الكلام بعد أن يشير القصيبي إلى شعوره بالفرح، عندما أعلنت منظمة الصحة العالمية اختفاء مرض الجدري. يبدو أن القصيبي الروائي مؤلف (شقة الحرية) و(العصفورية) وغيرها من الروايات متوار خلف استطرادات وشروحات وتعليقات الأنا الراوية، وكذلك في توظيفها المتكرر لتقنيات الاسترجاعات والاستباقات، والوعد، بين الفينة والأخرى، بالعودة إلى موضوع تغادره مضطرة لاستئناف السرد. ويدعم هذا الملمح اختلافها عن الأنا الراوية في (سيرة شعرية).

قصدت بالتحليل السابق لأجزاء من السيرتين غير الكاملتين للقصيبي تدعيم رأيي في أن تأليفهما أسهل بكثير من عملية تأليف سيرته الذاتية الكاملة، إذ إن تركيز الاهتمام على جانب واحد من شخصيته يجعل الكتابة، وما تستلزم من تأويل وتذكر وحذف، أقل صعوبة من كتابة السيرة الكاملة، والتي ستجعل الأنا الراوية (القصيبي خلال زمن التأليف) تواجه كمّاً هائلاً ومتنوعاً من الذكريات والتجارب لأكثر من غاز، أو ما أسميتهم الغزاة القصيبيين، نظراً لتعدد اشتغالاته وأدواره. تتطلب كتابة السيرة الكاملة، أيضا، خلق «أنا مروية» واحدة تختزل في داخلها كل أولئك الغزاة القصيبيين بانسجام وتوازن، دون الانحياز لغاز واحد على حساب الآخرين، مما يهدد بتحول السيرة الكاملة إلى نقيضها، بتغليب غازي الأديب أو الدبلوماسي، على سبيل المثال، على بقية الغزاة القصيبيين الآخرين. ستكون محاولة القصيبي تحقيق التوازن في تمثيل شخصيته بجوانبها المتعددة مثل تجربة المشي على حبل مشدود في الهواء، السقوط محتمل عند أدنى حركة تخل بالتوازن.

الحقيقة، إنه إلى جانب مطلب «التوازن»، هنالك مطالب أخرى لا تقل عنه أهمية فحسب، بل يترتب تحقيقه على تلبيتها، وفي طليعتها حاجة القصيبي إلى البحث عن ميلاد آخر، غير الميلادين اللذين مثلا النقطتين اللتين بدأ منهما السرد في السيرتين الشعرية والإدارية. إن اختيار ميلاد آخر للسيرة الكاملة سيكون له دوره وتأثيره الهامين على اختيار طريقة الحكي، و«حبك» الخطاب السردي في السيرة، كما يرى القارئ في السيرتين السابقتين. فاهتمام القصيبي بتقصي تجربته الشعرية وعلاقته

بالشعر منذ قراءته المبكرة وبزوغ موهبته ونموها لاحقاً قاده إلى محورة حكايته حول هذه التجربة، ليمثل كل فصل من الفصول – باستثناء الحوارات، أو المقاطع من حوارات، التي أقحمها في السيرة – التي خصصها للكتابة عن دواوينه، حلقة من بين عدة حلقات تشكل بمجملها الخطاب السردي الحلقاتي (الابيسودي) للسيرة، بينما اتخذ السرد في (حياة في الإدارة) مساراً خطياً وفقاً للتعاقب الزمني للمناصب التي تقلدها.

بيد أن أصعب المطالب هو مطلب قول الحقيقة، هل سيرى القصيبي نفسه روائياً تحت القسم، كما طالب جيمس بزويل كاتب السيرة الغيرية أن يكون؟، هل سيقول الحقيقة كاملة، ويذكر ما أسقطه عامداً من الذاكرة سابقاً، وقد ساعده على ذلك تقسيم وتوزيع سيرته على سير منفصلة، كل واحدة تعنى بجانب من جوانب تجربته/ شخصيته؟، وبدون تخطيط مسبق، تعيدني فكرة قول «الحقيقة» إلى بروتيوس، شيخ البحر في أوديسة هومر، الذي يقول الحقيقة بكل تفاصيلها، للملك مينيلاوس، فيكشف له سبب حبس الآلهة لمينيلاوس في جزيرة (قاروس)، وما جرى لرجاله في رحلة العودة من طروادة، وما جرى لأوديسيوس. وكان مينيلاوس قد أمسك ببروتيوس بعد أن نصب له كميناً حسب تعليمات ابنه الأخير «ايدوثي» (الأوديسة، الكتاب الرابع 75-79). هل سيقول القصيبي الحقيقة، مثلما فعل بروتيوس ذو التحولات، فيعزز علاقة الشبه بينهما؟

لا أحد يستطيع الإجابة عن هذه الأسئلة إلا بعد قراءة سيرته الكاملة، وفق تصور هذه الورقة، التي ناقشت المطالب والصعوبات التي تتوقع أن تكتنف كتابة القصيبي لسيرته الكاملة، بتمثيلها وتشكيلها سردياً لهويته، ولتجربته البروتيانية، بكل جوانبها وأبعادها.

المراجــع

المراجع العربية:

القصيبي، غازي عبدالرحمن. سيرة شعرية. جدة: مطبوعات تهامة، 1424هـ.

– حياة في الإدارة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م.

English References:

Eakin, Paul John. Fiction in Autobiography. Princeton: Princeton University Press, 1985.

Homer, The odyssey, Trans. E.V. Rieu. New York: Greenwich House 1982.

Kiremidjian, Lass et al. The Fact On File: Dictionary of Classical, Biblical and Literary Allusions. New York: Facts On File Publications, 1987.

Smith, Sidonie and Julia Watson. Reading Autobiography. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001.

* * *

تقديم كتابي في «حوارية الرواية» و«إنشائية القصة القصيرة» للدكتور محمد القاضي

محمد آيت ميهوب

تراءى لنا ونحن نزمع تقديم كتابي الأستاذ محمّد القاضي «في حواريّة الرواية»[1] و«إنشائيّة القصّة القصيرة»[2]، أنّه من العسير بمكان الجمع في مقال تقديميّ واحد بين كتابين نقديّين يعنى كلّ واحد منهما بجنس أدبيّ محدّد : الرواية من جهة، والقصّة القصيرة من جهة ثانية. فخطر لنا في بدء أمرنا أن نفرد كلّ كتاب بتقديم مخصوص ولكنّنا ما كدنا نطمئنّ إلى هذا الرّأي حتّى عدلنا عنه وأقررنا تقديم الكتابين معا في مقال واحد بعد أن تبيّن لنا الخيط اللطيف الرّابط بينهما.

يتّضح هذا الخيط أوّل ما يتّضح في اعتناء كلا الكتابين بالمدوّنة السرديّة التونسيّة. فالكتابان يندرجان في الجهود النقديّة التي يمّم أصحابها وجوههم شطر السّرد التونسيّ بعد أن ظلّ النقّاد التونسيّون زمنا طويلا يولّون عنه الأدبار وظلّ كتاب السرد التونسيّون يشكون غربتهم في وطنهم.

ومـن الحـقّ أن نـذكـر فـي هـذا المجـال أنّ الأستاذ توفيق بكّار كان رائد هذه الجهود في السبعينيات من القرن العشرين، وأبرز المناضلين الأوائل في التعريف بالأدب السرديّ في تونس.

ولعلّ صدور الكتابين في وقت متقارب، إذ لا يفصل بينهما إلاّ شهر واحد تقريباً، فيه إشارة خفيّة من الكاتب يدعونا من ورائها إلى أن ننظر إلى الكتابين معاً، ونتلقّاهما معاً، ونسعى إلى البحث عن الجامع المشترك بينهما.

على أنّ أوضح مظاهر الترابط والتواصل بين الكتابين لتتجاوز في الحقيقة مصدر الدّرس (الأدب السرديّ التونسي) وزمن الصدور لتنفذ إلى أعماق النصّ فتتجلّى في المفاهيم النقديّة، ومنهج التناول، ولغة المؤلّف، ورؤيته للأدب والنقد، ومواقفه من قضايا الجنس الأدبي وعلاقة النصّ بالمنهج النظريّ وصلة النصّ السرديّ بالتاريخ وحدود التماس في النصّ بين المتخيّل والمرجع...

وقد ارتأينا في هذا العرض الموجز تقديم الكتابين من خلال مستويين اثنين هما: المحتوى والمنهج. بيد أنّ هذين المحورين يصبّ أحدهما في الآخر فلا يمكن الفصل بينهما فصلاً تاماً وما تقسيمنا إلاّ تقسيم منهجيّ أردنا به أن نلمّ بأهمّ القضايا النظريّة والنقديّة والأدبيّة التي يطرحها الكتابان، وأن نجعل عملنا الوصفيّ هذا مرقاة نصل منها إلى تبيّن معالم رؤية محمّد القاضي النقديّة العامّة والتي قد يتكامل فيها «في حواريّة الرواية» و«إنشائيّة القصّة القصيرة» مع مؤلّفاته السابقة، لاسيّما «الخبر في الأدب العربيّ»[3] و«تحليل النصّ السرديّ»[4].

1 - المحتـــــوى:

لعلّ العنوان الفرعيّ الذي أثبت على غلاف كلا الكتابين، وافتتح بعبارة "دراسة" لا يطابق تمام المطابقة بنية الكتابين والأقسام التي قاما عليها. فقد يوهم العنوان الفرعيّ «دراسة في الرواية التونسيّة» الذي صاحب كتاب «في حواريّة الرواية» و«دراسة في السرديّة التونسيّة» الذي صاحب كتاب «إنشائيّة القصّة القصيرة» بأنّ الكتابين دراستان مفردتان موحدتا الموضوع، متّسقتا الأجزاء، بينما كلاهما في الحقيقة مضمومة من مقالات ودراسات تنحو كلّ واحدة منها إلى أن تستقلّ بنفسها من حيث البنية، فلكلّ منها تمهيد وخاتمة، ومن حيث الموضوع فلكلّ منها موضوع خاصّ بها لا يتكرّر في دراسة أخرى، ومن حيث زمن الكتابة فحرص المؤلّف على إثبات تاريخ كتابة كلّ مقال يكشف أنّ هذه المقالات قد كتبت في فترات زمنيّة متفاوتة. فكلّ كتاب إذن هو دراسات كثيرة لا دراسة واحدة، وقد بلغت هذه الدراسات أربع عشرة دراسة في «في

حواريّة الرواية» وسبع عشرة في «إنشائيّة القصّة القصيرة». وهذه الدراسات لم تكتب دفعة واحدة، بل امتدّ إنشاؤها عددا من السنين بلغ ما يقارب خمسة عشر عاما بالنسبة إلى مقالات «في حواريّة الرواية»، إذ يعود أقدم مقالاته إلى سنة 1990 ونعني به مقال «الشرق والغرب في رواية" سندباد الفضاء للطيب التريكي»[5] وأحدثها يعود إلى سنة 2004، ونعني به مقال «من القصّة القصيرة إلى الرواية: القضايا والدلالات»[6]. أمّا كتاب «إنشائيّة القصّة القصيرة» فيعود مقاله الأوّل «محمّد البشروش قصّاصا»[7] إلى سنة 1986 فيما أرّخ لآخر مقالاته «الشعريّة في هدير العشق في الأسحار لسمير العيّادي»[8] بسنة 2003. والمتابعون لنشاط الدّكتور محمّد القاضي يعلمون جيّدا أنّ أغلب هذه المقالات قد ظهر أوّل مرّة للجمهور في شكل محاضرات ألقاها المؤلّف في ندوات أدبيّة وملتقيات علميّة ومسامرات ثقافيّة انتشرت أماكن انعقادها على كامل البلاد التونسيّة شمالها وجنوبها.

فكلا الكتابين إذن متشعّب المسالك متنوّع المصادر، متعدّد مظان البحث والنظر، انبنى التحليل فيه على نصوص أولى هي الأخرى كثيرة، متنوّعة المشارب، مختلفة طرائق الكتابة، متفاوتة في القيمة. وإذا جاز لنا ونحن نتحدّث عن كتاب يعتني بالسّرد، أن نستعير بعض أدوات كاتب الرواية، نصف بها عمل ناقد الرواية، أمكن لنا أن نرى في تجاور روائيين وقصّاصين ينتمون إلى مراحل زمنيّة مختلفة في كتاب واحد، وفي التقاء كتب كثيرة ذات صلات متنوّعة بالقرّاء والسلطة والمجتمع والقيم في كتاب واحد، ما يشبه عالماً روائياً حياً يغدو فيه أولئك الكتّاب شخصيّات قصصيّة يسيّر مصائرها ويروي مغامراتها روائيّ متلفّع بقناع الناقد.

إنّ الكتابين في أحد أبعادهما ضرب من القصّ، قصّ مسيرة الكتابة القصصيّة والروائيّة في تونس من بدايات القرن العشرين إلى اليوم[9]، وقصّ مغامرة الكتابة السرديّة في تونس بين تأصيل الجنس الأدبيّ في تربة هو عنها غريب، ومواكبة الحداثة[10]، وقصّ سعي الكاتب التونسيّ إلى توظيف الأدب السرديّ للتمرّد على نظام القيم السّائد ودعوة القرّاء إلى الحلم بمجتمع آخر يمكن أن يكون بديلا لما هو كائن[11]، وقصّ مغامرة باحث وأكاديميّ وناقد تونسيّ دأب منذ ما يزيد على سبعة عشر عاماً على الوصل بين الجامعة والسّاحة الثقافيّة، والمصاهرة بين هموم منظّر الأدب وهموم مبدع الأدب. أفلم يقل في مقدّمة كتابه «في حواريّة الرواية»: «ورجائي أن تشفّ هذه الفصول عن جماليّة هذه النصوص التي أحببت، ومجالاتها الدلاليّة، كما تشفّ عن مهامه حيرتي ومواطن مكابدتي وعلامات متعتي ولحظات ألقي. ذلك أنّني أعتقد أنّ

النقد وجه من وجوه الإبداع وأنّ الناقد الذي لا ينطوي على مبدع ميكانيكيّ النصوص، كما أنّ المبدع الذي لا ينطوي على ناقد زيتونة بريّة لا تثمر وخواء وقبض ريح..»[12].

وإن كان الكتابان كما وصفنا تعدّدا وتنوّعا وتشعّبا وحراكا، فلماذا غيّب المؤلّف عند عتبة العنوان الجمع في المفرد، وبدل أن يعرّف كلا الكتابين بأنّه «دراسات» قال عن أحدهما: إنّه «دراسة في الرواية التونسيّة»، وعن ثانيهما: «دراسة في السرديّة التونسيّة»؟

وإذا جواب ذلك نظفر به لدى دراسة منهج التحليل والتأليف في الكتابين، فقد ينجلي لنا أنّ الكثرة والتعدّد والتنوّع إن هي إلاّ صورة أخرى للوحدة والتآلف ووجه آخر للحواريّة.

2 - المنهـــج:

لم يكن إصرار المؤلّف على وضع عبارة «دراسة» بدل «دراسات» عن إهمال أو صدفة أو خطأ لغويّ، وإنّما خلف التسمية يكمن فعل قصديّ ورغبة مبيّتة من المؤلّف للفت انتباه القارئ إلى ضرورة تتبّع الخيط الرابط بين هذه الدراسات وإدراك ما يلمّ نسيجها من وحدة وتكامل واكتشاف المصبّ الذي يسري إليه مجراها جميعا. إنّ عبارة «دراسة» هنا أشبه ما يكون بالرسالة المشفّرة يضعها المؤلّف أمام القارئ وهو يهمّ بولوج الكتاب ليتجاوز ظاهر التشتّت والتعدّد الذي يسم الكتاب إلى باطن التوحّد والانتظام، فيسعى إلى البحث عن منهج الناقد في البحث والتحليل والكتابة. وبذلك يساهم القارئ في إنتاج دلالة الكتاب وإنطاق المسكوت عنه ويجيب بنفسه عن سؤال: ما الذي يوحّد بين هذه المقالات؟

بيد أنّ الحديث عن منهج ما يجمع بين دراسات هي أشتات في الزمان، متخالفة في المواضيع والأسئلة النقديّة، يظلّ أمراً على غاية من الصعوبة حقاً. فما هو المنهج الذي يمكن أن يجمع فعلاً بين دراسات كتبت على امتداد سبعة عشر عاما ولعلّ المؤلّف نفسه لم يفكّر أوّل أمره في أن يجمعها في كتاب؟ وإذا كان هذا المنهج موجوداً منذ البداية فلماذا لم يسرع الكاتب بإنجاز عمليه منذ أن شرع في كتابة أولى هذه المقالات ؟ والحال أنّ المتمعّن في الإشكاليّات المطروحة، يجد أنّ بعض القضايا حديث جداً فيصعب أن يكون قد شغل بال المؤلّف قبل سبعة عشر عاماً. فكيف لنا إذن أن نتحدّث عن رابط بين القضايا الحديثة والقضايا القديمة في كتاب واحد؟ وإذا علمنا بأنّ المؤلّف لم يدخل تغييراً يذكر على مقالاته القديمة فكيف يمكن عقلياً وإجرائياً أن ندّعي الاحتكام إلى منهج لكتاب لم ينتو له أن يكتب ؟

تظلّ هذه الأسئلة جديرة بالبحث والمتابعة الدقيقة وهي تصل أحيانا إلى حدّ

من الإلغاز قد يستوجب منّا الاستنجاد، إن أمكن، بالمؤلّف نفسه ننقل إليه حيرتنا: هل فكّرت قبل سبعة عشر عاماً فعلاً في أن تجمع مقالاتك في كتاب فسرت وفق منهج في الكتابة يوحّد بينها؟

ولكن، وبالرغم من هذه الحيرة وهذا الاستغراب، فإنّ من ينعم النظر في الكتابين سيدرك لا محالة الخيط الرابط بين المقالات ويضع يديه على المنهج العامّ ويقرّ في النهاية بأنّ الدراسات في كلا الكتابين دراسة واحدة.

ولعلّنا نستطيع الإمساك بتلابيب هذا المنهج من خلال تتبّع ثنائيّات ثلاث بدا لنا أن الكتابين قائمان عليها. وهذه الثنائيّات هي: ثنائيّة التوزيع العموديّ والأفقيّ، وثنائيّة الوصفيّ والنظريّ، وثنائيّة الجزئيّ والعام. تصلح أولى هذه الثنائيّات لفهم المنهج العامّ الذي انتظمت وفقه فصول كتابي «في حواريّة الرواية» و«إنشائيّة القصة القصيرة»، أمّا الاثنتان الباقيتان فتصلحان لفهم المنهج الذي قامت عليه كلّ دراسة من الدراسات التي ضمّها الكتابان.

أ - التوزيع العمودي والأفقي:

يلفت انتباه القارئ أنّ محمّد القاضي لم يرتّب فصول الكتابين باعتماد التسلسل الزمنيّ وفق التواريخ التي كتبت فيها المقالات وإنّما رتبّت هذه الفصول ترتيباً زمنياً يوافق تتابع النصوص السرديّة التي اشتغل عليها الناقد في الزمن وأسبقيّة أحدها على الآخر في التاريخ. فكانت المقالات مرتبّة ترتيباً زمنياً تصاعدياً يوافق ترتيب النصوص الإبداعيّة في تاريخ الكتابة السرديّة التونسيّة. فانطلقت عمليّة القراءة في «حواريّة الرواية» من أواخر الثلاثينيات مع أوائل مؤلّفات محمود المسعدي[13] وانتهت إلى رواية «وقائع المدينة الغريبة»[14] لعبدالجبّار العشّ الصّادرة سنة 2000. أمّا في «إنشائيّة القصّة القصيرة» فتبدأ رحلتنا مع القصّة التونسيّة من بداية الثلاثينيات مع أعمال محمّد البشروش[15] وصولاً إلى السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين مع أقاصيص فوزي الديناري ومنيرة الرزقي ومحمّد السبوعي[16].

إنّ هذا الترتيب الزمنيّ يكشف أنّ الناقد حين حزم أمره وأزمع أن يجمع مقالاته في كتابين، قد كان حريصاً على أن يرسم الكتابان لقارئهما صورة بيّنة واضحة عن أهمّ المراحل التي قطعتها الكتابة السرديّة التونسيّة وأن يوقفه على أهمّ المنعرجات التي مرّت بها. فكانت القراءة من هذه الزاوية رحلة يصعد فيها القارئ أبرز درجات سلّم الأقصوصة والرواية التونسيّتين، ويتعرّف فيها إلى مختلف أجيالهما.

على أنّ وضوح هذا الترتيب العموديّ لا يعني بالمرّة أنّ همّ الناقد تأريخيّ في المقام

الأولّ. فـعـلاوة عـلـى أنّ الـتّـأريـخ لـلـقـصّـة التونسيّة لا يمكن أن يتمّ انطلاقاً من عيّنات نصيّة محدودة، فإنّنا لا نلمس في الكتابين، باستثناء مقدّمة «إنشائيّة القصّة القصيرة»، بحثا تاريخياً وتطارحاً لقضايا من قبيل ظروف نشأة القصّة التونسيّة مثلا، أو العلاقة بين جيل قصصيّ وآخر، أو مراحل الكتابة القصصيّة. كلّ ذلك لا يعنى به المؤلّف من قريب أو من بعيد وإنّما مدار اهتمامه الأوّل دراسة أشكال الكتابة السرديّة في تونس وما يتعلّق بها من قضايا فنيّة وفكريّة.

فالتوزيع العموديّ ليس في الحقيقة إلاّ إطارا عامّا يضبط مدوّنة البحوث ويساعد القارئ على تبيّن ما بين نصوص الرواية والأقصوصة التونسيّتين من وجوه تقارب وتباعد. إنّ الملمح التاريخيّ في الكتابين هو أشبه بالمحرار يقدّمه الكاتب للقارئ حتّى يقيس به درجة الحياة في الظاهرة السرديّة التونسيّة ويقف على لحظات ألقها وخفوتها، حرارتها وبرودها. وما أن يدرك القارئ حدود هذا الإطار التاريخيّ حتّى يتفطّن إلى أنّ التوزيع العموديّ الذي بوّبت وفقه الفصول، يخترقه توزيع أفقيّ تتداخل فيه الكتابة السرديّة بين مرحلة وأخرى، وتتكرّر فيه بعض الأسئلة النقديّة التي يطرحها الناقد من نصّ إلى آخر وتنتقل النتائج التي يتوصّل إليها التحليل من كاتب إلى آخر. إنّ هذا التوزيع الأفقيّ هو الذي أعطى الكتابين هويّتيهما وخلق اللحمة بين نصوصهما. ففي كلّ مقال من مقالات كتاب «في حواريّة الرواية»، نجد الناقد يتطرّق بشكل أو آخر إلى قضيّة الحواريّة، سواء لدى حديثه عن تداخل الأجناس في النصّ الواحد عند المسعدي[17]، أو لدى تحليله علاقة الرواية بالتاريخ وبحثه عن وجوه التداخل بين المتخيّل والمرجعيّ في النصّ الروائي[18]، أو لدى نظره في التعالق بين الرواية والسيرة الذاتيّة[19]، أو حين يبحث في ظاهرة رواية الخيال العلميّ ويطرح قضيّة المحليّة والعالميّة في الرواية العربيّة[20]. وبذلك جاء التحليل في المقالات مصداقاً لما أعلنه الكاتب في المقدّمة من أهميّة للحواريّة في صلب النصّ الروائيّ، وفي عمليّة القراءة، إذ يقول: «إنّ الحواريّة من حيث هي خصيصة من أهمّ خصائص الخطاب الروائيّ، مدخل أساسيّ يمكّننا من أن نتبيّن النسيج الذي صنع منه الأثر وأبرز العناصر الدّاخلة في تكوّنه. كما يتيح لنا أن نكشف عن النظام الذي يتحكّم في تراكب تلك العناصر وتفاعلها في كيان فنّي محدّد. ومن شأن هذه الحواريّة أن تنقض مقولة انغلاق الأثر الأدبي، وتقيم بدلاً عنها فكرة الأثر المفتوح على النصوص وضروب الخطاب وعلى النظم الاجتماعيّة والاقتصاديّة وعلى الأنساق الإيديولوجيّة»[21].

وفي «إنشائيّة القصّة القصيرة»

كذلك، يتبيّن للقارئ أنّ كلّ المقالات منشدّة إلى البحث عن نظريّة إنشائيّة تميّز القصّة القصيرة من بقيّة الأجناس. فكانت كلّ مقالة تضطلع بالإجابة عن هذه المسألة من زاوية خاصّة، سواء كان ذلك حين نظر الناقد في خصائص كتابة الأقصوصة في مرحلة البدايات مع محمّد البشروش[22] أو عندما نظر في قدرة القصّة القصيرة على استيعاب بقيّة الأجناس ومجاورتها[23]. ونجد هذا البحث عن إنشائيّة القصّة القصيرة في الدراستين اللتين خصّ بهما محمّد القاضي الأقصوصة النسائيّة[24] والقصّة الومضة[25] . كما نلمس هذه القضيّة في دراسة الناقد أشكال حضور الشعر والعجيب في القصّة القصيرة[26] لا بوصفهما أنماط كتابة تستعيرهما القصّة القصيرة فحسب، بل بوصفهما مقوّمين أساسيّين من مقوّماتها.

على هذا النحو ترابطت كلّ مقالات «إنشائيّة القصّة القصيرة» بخيط رفيع انتظمها، وتكاملت في النظر إلى مسألة قوانين الكتابة في هذا الجنس الأدبي، وأضاءت كلّ واحدة منها زاوية من زوايا النظر إلى هذه القضيّة. وبذلك جاءت هذه المقالات مثلها مثل مقالات «في حواريّة الرواية» مصداقاً للهدف الذي حدّده المؤلّف لكتابه في المقدّمة، إذ يقول: «وإذا كان الإسهام التونسي في مجال الإبداع الأقصوصيّ هدفا أساسياً طمحنا إلى كشف النقاب عن جزء منه، فإنّ المشغل الرئيسي الآخر الذي استبدّ بهذه الدراسات إنّما هو جنس الأقصوصة نفسه: مواضعاته الأجناسيّة وخصائصه الجماليّة. والحقّ أنّ هذه البحوث – على ما بينها من فروق في مستوى المقاربة والجهاز النظريّ والتوظيف – ساعدتنا على تبيّن جملة من السمات اللاّئطة بالقصّة القصيرة من حيث هي جنس حواريّ قادر على احتواء نصوص متنوّعة»[27].

لقد ساهم التكامل إذن بين توزيع المقالات العمودي وتوزيعها الأفقي مساهمة فعّالة في خلق وحدة بين الدارسات المفرّقة ووصلها بالمسألة النقديّة العامّة التي تشدّ كلا الكتابين، مسألة الحواريّة في «في حواريّة الرواية» ومسألة الإنشائيّة في «إنشائيّة القصّة القصيرة».

ب – الوصفي والنظري:

كلّ المقالات الواردة في الكتابين دراسات تطبيقيّة منطلقها نصوص إبداعيّة. فالكتابان ينتميان إلى ما يسمّى بالنقد الوصفيّ التطبيقيّ، تمييزاً له عن النقد النظري. وغاية المؤلّف الأولى من كلّ مقال هي وصف خصائص الكتابة السرديّة، فيما اختار من نصوص، والإحاطة بمظاهر التميّز والتفرّد في تلك النصوص. لذلك غلب على

المقالات العمل التحليليّ النصّاني الصّارم في ارتباطه بالنصّ، المتوسّل أدوات المناهج الغربيّة الحديثة في تحليل النصوص السرديّة لاسيّما المنهج الإنشائيّ مع «تودوروف» و«جينات»، والمنهج النصاني مع «بارت» وقد لمسنا في المقالات الأخيرة انفتاحا على المنهج التداولي.

إنّ غلبة الوصف على هذه المقالات يدعم استقلال كلّ واحد منها عن الآخر ويوحي بأنّها تطبيقات إجرائيّة لمناهج غربيّة على نصوص سرديّة تونسيّة ويوعز إلى القارئ أنّ صاحبها لا تشغله القضايا النظريّة الكبرى المتصّلة بالكتابة السرديّة. غير أنّ من ينعم النظر في البنية الدّاخليّة التي قام عليها كلّ مقال، يلحظ بيسر أنّ العمل الوصفي انطلق في كلّ مرّة من همّ فكريّ وحلّقت به في كل مرّة رغبة في التّأسيس النظريّ. فكلّ مقال تقريباً قام على بناء ثلاثيّ يتكوّن من تمهيد يطرح فيه الباحث إحدى القضايا النقديّة الكبرى، طرحاً مفعماً بروح التساؤل والسعي إلى مقارعة السائد من الآراء والبدهيّات والعزم على فتح أبواب جديدة للنظر في تلك القضيّة. ومثال ذلك مقدّمة مقال «الرواية واستلهام التاريخ»: «إذا كانت الرواية قائمة على حدّ أدنى من الوضوح المفهوميّ المتراوح بين اعتبارها نصّا سرديّا تخييليّا ينهض على بنية هرميّة واعتبارها جنساً خلاسياً آكلاً للأجناس كلّها مستعصيا على التحديد والانضباط في منظومة مفهوميّة واضحة، فإنّ التاريخ ظلّ عرضة لضروب من الفهم والتأويل مختلفة، بل ومتضاربة في أحيان كثيرة. فهل التاريخ هو حقيقة ما وقع في الزمن الماضي، أم إنّه الحوادث المتضمّنة في رموز تدلّ عليها وهو ما يصطلح عليه بالوثائق؟ هل التاريخ مادّة أوليّة؟ أم إنّه صناعة تنمّ عن المؤرخ والمتلقّي أكثر ممّا تنمّ عن وقائع الأزمنة الخوالي وأشخاصها ؟»[28].

بعد التمهيد يأتي القسم الثاني، وهو الأكبر في المقال، وفيه يصرف الباحث عنايته إلى تحليل النصّ السرديّ المنتخب. وطوال التحليل لاينفكّ عن ربط الخيوط المتفرّقة بعضها إلى بعض منتقلاً رويداً رويداً من الوصف والتحليل إلى الاستنتاج وجمع النتائج.

على هذا النحو ينتقل القارئ بيسر إلى القسم الأخير من المقال، وفيه يلّم الباحث أشتات عمله الوصفي في نتائج عامّة تعود بالقارئ إلى المهاد النظريّ الأوّل، ولكن في اتّجاه جديد، هو اتّجاه صياغة ملامح طرح نظريّ ذاتيّ يرجع فيه محمّد القاضيّ إلى القضيّة النظريّة التي انطلق منها، ليقدّم فيها رأيا شخصيّا هو ثمرة الترابط الجدليّ بين وصف النصّ ودراسته دراسة تطبيقيّة وبين الجهاز المفهوميّ والهمّ الفكريّ اللذين ولج بهما عالم النصّ. ولنضرب مثالاً على ذلك

خاتمة مقال: «الشعريّة في «هدير العشق في الأسحار» لسمير العيادي»؛ إذ يبدأ باستخراج مظاهر الطرافة في هذا الكتاب، فيقول: «إنّ سمير العيادي يبدو لنا في هذا الكتاب صانع أساطير. ولعلّ اختياره لفظة «الرؤى» لهذه النصوص تعبير عن طموح إلى تحويل الرؤية رؤيا. ومن هنا يومض الشّعر في هذا الكتاب، إذ هو لا يصوّر الواقع الماضي المنظور، وإنّما يصوّر عالماً غير منظور لا يوجد إلاّ ملتبساً عباءة الكلمات، وكأنّما جعل السّقاء في «قصر المحضيّة المهجور» لسان حاله، إذ قال: «نراوغ الكلام ما بين الممكن والمحال، ونقول ما ذاك القصر إلاّ من محض الخيال»[29]. ومن هذا الاستنتاج يخرج الناقد إلى أهميّة اللغة في النصّ القصصي ودورها في عمليّة التلقيّ، بل وفي رسم ملامح علاقة الأدب بالواقع عامّة: «إنّ هذا التوظيف المخصوص للّغة في بنائها هذا الكون الأسطوريّ الخارج من شقوق التفاصيل اليوميّة يجعل القراءة عملاً لا يقتصر على التلقيّ العابر، بل لابد فيه من الغوص في الأعماق والتوهان في الآفاق، وهذا في ذاته عندنا ردّ على مجتمع الاستهلاك وتنزيل للأدب في مدارات البحث والتأسيس وبناء الذّات»[30].

إنّ للنصّ في منهج التحليل الأسبقيّة، يؤثره محمّد القاضي بأغلب جهده وهو البداية والمنتهى، ولكنّ هذا لا يعني أن يدخل الناقد إلى النصّ خلوا من أفكار مسبقة وهموم نظريّة وحدس وإجابات يريد أن يظفر بها في النصّ. ولو كان الأمر على هذه الحال لانطلق التحليل أعمى، لا يتبيّن الطريق التي يسير عليها، ولانتهى أبكم لا يخبرنا عن شأن النصّ مع صاحبه وشأنه مع الحياة وشأنه مع النصوص الأخرى شيئاً.

إنّ المنهج المتّبع في هذين الكتابين منهج يجمع جدلياً بين العمل الوصفيّ والعمل النظريّ. فالنظريّة تعطينا مفاتيح لاستنطاق النصوص، وتبيّن ما نريده منها، ولكنّ النصوص تبقى مختبر النظريّة الحقيقيّ ومنبع كلّ تكريس لما ساد من نظريات، أو على العكس منبع كلّ هدم وتأسيس نظريّ جديد. ولنأخذ مثالاً على ذلك ما توصّل إليه الناقد في ختام المقال الذي خصّ به القصّة الومضة «القصة الومضة ومقوّماتها الجماليّة». فقد أفضى به تحليل نصوص تنتمي إلى هذا الجنس الأدبيّ إلى رفض ما ساد عن القصّة الومضة من آراء نقديّة أكّدت النصوص أنّها على جانب كبير من التسرّع. فقد درج النقّاد على اعتبار القصّة الومضة تجربة في الكتابة تنشد السهولة والبساطة، وتنسجم والمجتمع الاستهلاكي الباحث عن الاستهلاك السريع السّهل، تلبيّ رغبة الإنسان المعاصر في الاسترخاء وعدم إجهاد الذهن. على العكس من ذلك تماماً توصّل القاضي إلى أنّ

«القصّة الومضة» تؤسّس لمقروئيّة مخصوصة وتتّجه إلى متقبّل مخصوص. فهي لا تقدّم منتوجاً جاهزاً يستهلك في لحظة استرخاء، ولكنّها تستنفر في القارئ طاقات جديدة، وتجعل منه طرفا منتجاً للدلالة. إنّ هذه الجماليّة التي تنطوي عليها القصّة الومضة تجعل منها تجربة تسعى إلى الأقاصي وتطلب كسر الأطواق وخرق التخوم، ولعلّ هذا ما يجيز لنا أن نعدّها بديلاً حداثياً للأقصوصة، وكأنّها على هذا النّحو - بحث لا يني عن جنس صرف يهدف إلى التأقلم في الظّاهر مع حضارة الهمبورغر حيث الوقت من ذهب، إلاّ أنّه يؤكّد في الحقيقة خصوصيّة الخطاب الأدبيّ وأهميّته في تحويل العالم»[31].

ج - الجزئي والعام أو النص والجنس الأدبي:

تقيم هذه المقالات حواراً آخر طريفاً بين النصّ السرديّ والجنس الأدبيّ، وهو حوار بدأه الناقد قبل هذين الكتابين في عمليه السابقين «الخبر في الأدب العربي» و«تحليل النصّ السردي». فالظّاهر، كما قلنا، أنّ غاية محمّد القاضي تحليل النصّ في جزئيّته وخصوصيّته وتفرّده. ولكنّ الناظر المتمعّن في تمهيد كلّ مقال وخاتمته يستنتج أنّ النصّ إن هو إلاّ غاية آنيّة مباشرة ،أمّا غاية المؤلّف البعيدة العميقة فهي دراسته الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه ذلك النصّ. ولعلّ هذه الغاية كانت الدّافع الحقيقيّ إلى إصدار هذين الكتابين والجمع بين هذه المقالات.

على أنّ هذا لا يعني أنّ تحليل النصوص كان مجرّد مطيّة لتوضيح خصائص الجنس الأدبيّ وإرساء نظريته الإنشائيّة. بل لقد كان العمل حواراً وسجالاً بين النصّ والجنس الأدبيّ وفق ما ذكره الناقد عدّة مرّات عن علاقة التأثّر والتأثير بين هذين القطبين. فإذا كان النصّ يستمدّ هويتّه الأدبيّة من انتمائه الأجناسيّ، إن كان رواية أو قصّة قصيرة، فإنّه لا يمكن بحال أن يكون تجلياً وفياً لمقوّمات الجنس الأدبيّ ليس له إلاّ أن يكرّرها وينسخها. ففي فصول الكتاب متابعة دقيقة لما يلزم الإبداع على النصّ من خروج على حدود الجنس الأدبيّ وتحوير لها وتثوير ورفض. بل لقد مال محمّد القاضي، وهو يعرّف بالقصّة القصيرة، إلى اعتبار خروج نصوص القصّة القصيرة عمّا حدّدت لها نظريّة الأجناس من ثوابت ميزة لهذا الجنس الأدبيّ وخاصيّة من خصائصة. يقول: «إنّ غضارة هذا الجنس وسرعة التحوّل التي وسمت مسيرته جعلت نظريتّه متقلقلة، إذ هو جنس متقلّب لا يعرف للاستقرار وجها، ديدنه التجريب والنزوع إلى مجاوزة المألوف»[32].

ولا شك في أنّ هذه الضروب من

الحوار بين النصّ والجنس الأدبيّ هي التي تفسّر القيمة الإبداعيّة في النصّ من جهة وتسمح للجنس الأدبيّ أن يحيا ويتواصل من جهة أخرى. وما دور الناقد إلاّ اقتناص لحظات هذا الحوار وتحليلها والارتقاء بها إلى مصاف التحليل النظري.

خاتمـــــة:

يبيّن لنا تحليل هذه الثنائيّات الثلاث التي قام عليها كتابا "في حوارية الرواية" و"إنشائيّة القصّة القصيرة" أنّ كلا العملين وإن ضمّ مقالات متفرّقة، مستقلّ أحدها عن الآخر، فإنّه قد توفّر على وحدة منهجيّة جعلت تلك المقالات تتكامل فيما بينها في تحليل قضيّة الحواريّة في الكتاب الأوّل وقضيّة قوانين الكتابة الأقصوصيّة وخصائصها في الكتاب الثاني.

كما مكنّنا هذا التحليل من الاقتراب من تجربة نقديّة تعدّ أبرز التجارب النقديّة في تونس. فقد رأينا في صاحبها تعدّداً وتكاملاً بين اهتمامات نقديّة ومشاغل فكريّة متنوّعة. فهو مؤرّخ للأدب في غير سقوط في التاريخ والسرّد وهو محلّل للنصوص في غير انكفاء على النصّ وانغلاق داخل حدوده وهو باحث أجناسيّ في غير إهمال للظواهر الأدبيّة الجزئيّة وتعال على النصوص المفردة وفي غير سعي إلى تنميط الظاهرة الأدبيّة ومحو ما في النصوص من طاقات على التجاوز واختراق الأنماط.

وإذا أضفنا إلى هذا كلّه ما يمتاز به أسلوب الكتابة في هذه المقالات من حرص على جماليّة اللغة وسعي دؤوب إلى مضاهاة النصوص في حسّها الجمالي الإبداعي، وإذا ما تذكّرنا ما تفضحه هذه المقالات من قرب روحيّ يكاد يكون شفيفا بين الناقد والمبدع وما تشي به من اقتران الكتابة النقديّة بالحرقة والمعاناة والألم، أدركنا أنّنا لسنا إزاء ناقد يكتفي بأن يكون باحثاً أكاديمياً لا يتجاوز دوره نقل المناهج الغربيّة وترجمتها والالتزام بها في التحليل التزاما أرثوذكسياً. وإنّما نحن في حضرة أديب استطاع أن يوظّف معارفه الأكاديميّة وهواجسه الإبداعيّة ومشاغله الفكريّة وثقافته الإبداعيّة لينشئ نصوصا تحرّك سواكن القارئ وتبعثه على أن ينظر إلى القصص والأدب والعالم من حوله نظرة جديدة. أفليست تلك هي مهمّة الكتب الأولى؟

الهوامش

1) محمّد القاضي : في حواريّة الرواية: دراسة في الرواية التونسيّة، دار سحر للنشر، تونس، جانفي 2005.
2) محمّد القاضي: إنشائيّة القصّة القصيرة، دراسة في السرديّة التونسيّة، الوكالة المتوسطيّة للصحافة، تونس، مارس 2005.
3) محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربيّ، دراسة في السرديّة العربيّة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.
4) محمّد القاضي: تحليل النصّ السرديّ، دار الجنوب، تونس، 1996.
5) محمّد القاضي: في حواريّة الرواية، ص 59.
6) المرجع نفسه، ص 213.
7) محمّد القاضي: إنشائيّة القصّة القصيرة، ص 9.
8) المرجع نفسه، ص 131.
9) انظر في ذلك المقالات التي تناول فيها الباحث بالدرس أعمالا تعود إلى بدايات الكتابة الروائيّة والقصصيّة عند المسعديّ ومحمّد البشروش ومصطفى خريّف ومصطفى آغة.
10) انظر مقال «حداثة الماضي في رواية «أنا وهي والأرض»» (حواريّة الرواية، ص 59) ومقال «حداثة القدامة في القصة القصيرة بتونس» (إنشائيّة القصّة القصيرة، ص 155).
11) انظر مقال: «القصّة القصيرة: حداثة الفنّ وتحديث المجتمع».
12) حوارية الرواية، ص 6.
13) المرجع نفسه، ص 7.
14) المرجع نفسه، ص 201.
15) إنشائيّة القصّة القصيرة، ص 9.
16) المرجع نفسه، ص 225.
17) انظر مقال «الكتابة عند المسعدي ومسألة الأجناس» ص 7.
18) انظر مقال «الرواية واستلهام التاريخ» ص 31.
19) انظر مقال «هذه «دار الباشا» فأين مفاتيحها؟» ص 137.
20) انظر مقال «الشرق والغرب في رواية» سندباد الفضاء»» ص 59.
21) المرجع نفسه، غلاف الكتاب.
22) انظر مقال «محمّد البشروش قصّاصاً» ص 9.
23) انظر مقال «القصّة القصيرة والأجناس الهامشيّة» ص 143.
24) انظر مقال «المسكوت عنه في الأقصوصة النسائيّة» ص 187.
25) انظر مقال »القصّة الومضة ومقوّماتها الجماليّة» ص 225.
26) انظر مقال «رمزيّة العجيب في القصّة القصيرة» ص 213.
27) المرجع نفسه، ص 8.
28) في حواريّة الرواية، ص 31.
29) إنشائيّة القصّة القصيرة، ص 139.
30) المرجع نفسه، ص 140.
31) المرجع نفسه، ص – ص 238-239.
32) المرجع نفسه، ص 144.

دراسة نقدية: جمالية «القصة – القصيدة»

عبداللطيف الزكري

* في جمالية « القصة – القصيدة » :

إن المتأمل في مفهوم جمالية القصة – القصيدة، كما عرفها المبدع والناقد المصري إدوار الخراط، يخرج بنتيجة نقدية مفادها أن هذا المفهوم صعب التحديد وإن لم يكن مستحيل. فالزواج الجمالي بين القصة والقصيدة ينجب رجات مفاهيمية ليس أقلها التعثر النقدي في الوسم والتحديد، وإن كان هذا التعثر ممكن التجاوز إذا ما أعمل الناقد آلياته الجمالية في صوغ المفهوم وضبط أبعاده. ومفهوم القصة–القصيدة في ظهوره النقدي، تالٍ لركام من النصوص ذات سمات جمالية مغايرة للقصة التقليدية والحداثية على السواء، وإن كانت – هذه النصوص – حداثية بالمعنى العميق للإصطلاح، فالحداثة في القصة القصيرة العربية المعاصرة توشت بلبوسات مختلفة من واقعية ورمزية وتجريبية وقصة – قصيدة... إلخ.

وقد تمكن إدوار الخراط من تحديد ومقاربة جمالية القصة – القصيدة في كتابه الشهير «الكتابة عبر النوعية – مقالات في ظاهرة «القصة–القصيدة» ونصوص مختارة»[1]. وهو يعترف بعدم معرفته واضع المصطلح (قصة–قصيدة)، هل هو أم نقاد آخرون[2]. لكنه يعد في رأيي أول مروج لهذا المصطلح في النقد القصصي العربي المعاصر.

يحس إدوار الخراط، منذ البدء، بخطورة الجمع بين نوعين أدبيين في نوع جديد وليد، إذ يبدو ذلك شائكا، فكيف نميز مثلاً بين القصة القصيدة، والقصيدة - القصة، أو بينهما وبين القصة القصيرة في حد ذاتها. والواقع - كما يعترف هو: «هناك في نهاية الامر مصطلح «قصصي» بحت هو الذي يفرق بين القصة القصيرة فقط، و«القصة - القصيدة»، و«القصيدة» البحث»[3]. وهذا يعني أن القصة - القصيدة تتحدد بمكوناتها الحكائية، التي ترتكز أساساً على «الحكي» بما هو مقوم قصصي حاسم في التفريق بين الأجناس الأدبية. ومن المعلوم أن «نظرية الأجناس قضية مفهومية، وقضية إشكالية معاً، وهي في كلا الحالين أو بسببهما ترتبط بالأبعاد المعرفية والحضارية والثقافية وبالأذواق وتطورات الفنون، مثلما ترتبط بالزمان والمكان والبيئة والعصر والناس ولغة الخطاب والمتلقين، ولا يستطيع أي دارس أن يغفل عن ذلك كله حين يريد أن يتحدث عن نظرية الأجناس بعامة، أو نظرية القصة القصيرة بخاصة»[4]. وهكذا، يمكن النظر، في تقديري، إلى «القصة - القصيدة» باعتبارها استجابة ذاتية وموضوعية لتطور كتابة القصة القصيرة. إن القصة - القصيدة جمالية في الكتابة لها ملامحها وخصائصها، وعلى الدارس أن يجلو هذه الخصائص والملامح، خاصة إذا عرفنا أن التداخل فيما بين الأجناس الأدبية حقيقة جمالية لا ينكرها إلا جاحد، فمنذ ظهور الرومانسية والتداخل بين الأجناس الأدبية أمر معترف به[5]. «ولعلنا نذكر في أدبنا [العربي] الحديث انقسامه الحاد في مرحلة من مراحله إلى شعر يقابله نثر أولاً، ثم إلى شعر يداخله نثر، أو نثر يداخله شعر فيما سمي بالشعر المنثور ثانياً، ثم إلى قسيم ثالث لا هو بالشعر ولا هو بالنثر ولا هو حاصل جمعهما معاً لأنه لا يتطور عنهما ولا يتناسل، وسمي بقصيدة النثر، ثم رابعاً ماثلاً قصيدة النثر فيما أطلق عليه بنص الكتابة أو النص المكتوب الذي يقع خارج الأجناس بأطرها التجريدية والتصنيفية ومعاييرها الصارمة..»[6]. فإذا أردنا أن ندرج القصة - القصيدة في مرحلة من هذه المراحل الأربع، ألفيناها تندرج في المرحلة الثالثة، حيث أصبح التداخل بين الأجناس الأدبية جمالية كتابية قائمة وراسخة. ولا نحير أمثلة من إبداعات الكتاب العرب المعاصرين، فهي متوفرة بما يكفي للتأكيد على بروز القصة - القصيدة، ولنا في النماذج التي يسوقها إدوار الخراط في كتابه «الكتابة عبر النوعية» خير مثال ودليل على تفجر هذه الكتابة وزخمها.

«وإذا كانت القصة التقليدية تطرح منظومة أفكارها بالتقرير السردي وأحادية الدلالة المباشرة فإن القصة المعاصرة [ومنها القصة - القصيدة] بلغة كتابتها الإشكالية تضحي محض تساؤلات مفتوحة توثق مرجعيتها من خلال السري والغامض والتلقي الحر

والاتصال به والتفاعل معه والمشاركة في خلقه، أليست هذه في ذاتها جميعاً ملامح لشعرية القصيدة بخاصة، دعك الآن من أدبية النص بعامة؟..»[7]. ومن ثمة فالقصة القصيدة تتميز بصفتين هما «الاقتصاد والتركيز؛ والاقتصاد والتركيز ملمحان لشعرية النص الأدبي مثلما هما صفتان لآلية السرد القصصي القصير، وما فعلته القصة القصيرة المعاصرة أنها أضافت – كما أضافت القصيدة المعاصرة – إلى هاتين الصفتين صفة التكثيف، حتى صارت البنية تجمع في ومضة أو خطفة أو ضربة ريشة بؤرة النقش والبوح، فعل الكتابة تجمع الملغز وفعل القراءة الكاشف، وفي هذه الجدلية بين النقش والبوح، بين فعل الكتابة وفعل القراءة تكمن الإمكانات الشعرية النابعة من كثافة النص وتعدد طبقات دلالاته»[8].

ويؤدي كل ما سبق «إلى هذا الاستنتاج الأخير، وهو أننا بإزاء مفهوم جديد للنص تصبح فيه شاعرية القصة متوازنة مع سرديتها إن لم تفقها، ولعل هذا أو بعض هذا ما دفع جملة من النقاد إلى وضع مصطلح جديد لهذا النوع من الكتابة، أطلقوا عليه القصة – القصيدة، تمييزا من القصيدة – القصة، وجعلوا الفرق بينهما في الدرجة لا في النوع فالقصة – القصيدة يظل فيها النزوع نحو الحكي أطغى، في حين يظل النزوع نحو الشعرية في القصيدة – القصة أبين وأظهر»[9]. وهذا ما أكد عليه إدوار الخراط مراراً في معرض تناوله لمفهوم القصة القصيدة. فماذا تعني القصة – القصيدة عند إدوار الخراط؟ يقول: «ما أسميه «القصة – القصيدة»، في النهاية، اقتراح بتسمية «شكل» أو «نوع» له قسماته.. أولاها: الوجازة؛ إذ إن شق القصيدة في «القصة – القصيدة» يتطلب قدرا من الإيجاز أو ضيق المساحة الزمنية.. وثانيها: الكثافة والتركيز وهي قرين الوجازة والزهد في الحشو والإسهاب وثالثها: إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء، أما أهمها وأفعلها ولعلها المعيار فهي، في النهاية سيادة السردية – بأي من مناحيها وأشكالها ومساربها الخفية والمعلنة..»[10]. فهذه القسمات التي تميز القصة–القصيدة عند إدوار الخراط هي نفسها القسمات الرائجة – فيما بعد – في الدراسات النقدية المكرسة لهذا النوع الأدبي الجمالي الجديد، وهي التي ألفيناها آنفاً عند نعيم اليافي. وهذا يعني – فيما يعنيه – أن إدوار الخراط هو رائد هذا النوع الأدبي في النقد العربي المعاصر. إن القصة – القصيدة تتميز من غيرها من أنواع القصص بالوجازة والكثافة والتركيز وإيقاعية التشكيل وسيادة السردية، وهي قسمات – قد نجد بعض مظاهرها في القصة القصيرة بشكل عام، لكن هذه القسمات تبقى مميزة خاصة بالقصة – القصيدة، يقول إدوار الخراط في مكان آخر «ما أسميه «القصة – القصيدة»، إذن شيء يختلف اختلافاً كبيراً – إن لم يكن

اختلافاً تاماً - عما يسمى عادة، على نحو فضفاض، بالقصة الشاعرية، أو «القصة الغنائية» وهي تختلف من باب أولى عما يسمى في التعليقات النقدية المائعة، «اللغة الشاعرية»(11).

ألا يعني هذا أن الخلط بين المصطلحات لا يفضي إلا إلى تمييع النقد والخروج به عن دائرة اهتمامه الأولى وهي التقويم الصحيح؟ إن «القصة - القصيدة» جمالية كتابية تأسست بناء على ركام من الإبداعات، انبثقت إلى الوجود منذ الأربعينات مع بدر الديب في مصر، وكذا مع يحي الطاهر عبدالله في الستينات وهو الذي ألهم - بكتاباته المميزة - إدوار الخراط لنحت هذا المصطلح الخاص بنوع مميز من الكتابة..(12). و«لم يكن «يحي الطاهر عبدالله» عندئذ يهوى هذه الكتابة لمجرد التجريب»(13). لهذا ميزنا بين جمالية التجريب وجمالية القصة - القصيدة. فما هي القسمات الجمالية للقصة - القصيدة؟ وما هي مكوناتها الفنية؟ وهل لها من خصوصية مميزة؟ أسئلة نروم الإجابة عليها بمعالجة قصة يحي الطاهر عبدالله «أنا وهي.. وزهور العالم»(14).

أولا: المتن الحكائي ودلالات أحداثه: الشاعرية والسردية:

يعتقد الناقد الروسي يوري لوتمان أنه «في العمل الفني -كل شيء نسقي..«وكل شيء يمثل خرقا لنسق»..»(15) ويبدو ظاهراً أن هناك تناقضاً مبدئياً في هذا الاعتقاد، لكن هذا غير صحيح، ذلك أن العمل الفني - وليكن قصة قصيرة - يراوح بين اتجاهين: الأول ينهض على الإذعان لمقومات الجنس الأدبي مما أصبح تراثاً شائعاً مفروضاً بحكم التداول. والثاني يقوم على مناوشة ما هو متداول وإزاحته عن الطريق بخلق علامات نسقية جديدة. مؤدى ذلك كله: هو أن القصة - القصيدة (مثلاً) تقوم على نسقية جمالية، يستكشف الناقد قسماتها الجمالية في هذا النص أو ذاك، وبمعنى آخر يستطيع الناقد أن يقول عن قصة قصيرة ما بأنها تنتمي إلى جمالية القصة - القصيدة ما أن يستكشف قسمات - بعينها - تدله على هذا الانتماء (والعكس صحيح).

والواقع أن قارئ قصة «أنا وهي.. وزهور العالم» ليحيى طاهر عبدالله يكتشف بحسه النقدي انتماء هذه القصة إلى جمالية القصة - القصيدة، نظرا لوجازتها وتركيزها وتكثيفها وسرديتها؛ فهي مميزة بهذه الخصائص كلها، وخصائص أخرى سيجلوها التحليل فيما يأتي من الصفحات.

هناك جدلية فنية تحكم، هذه القصة، على مستوى المتن الحكائي - وعلى مستويات المكونات الفنية الأخرى -، وهي جدلية الشاعرية والسردية، وليس سهلاً توافر هاتين الخاصيتين الجماليتين في قصة ما. إن توافرها لا يتحقق إلا في القصة - القصيدة، وهذا حال قصة «أنا وهي.. وزهور العالم».

لا تنهض الكتابة القصصية عند الكاتب المصري يحى الطاهر عبدالله على إيقاع السرد وتسلسل الأحداث تسلسلاً فنياً رتيباً مرتباً، بل إن الأحداث – إن جاز لنا أن نسميها أحداثاً – تنساب وفقا لدفق شعوري يحتوي على نفس حكائي شاعري وسردي في آن واحد. لا تتمثل الشاعرية في اللغة فحسب، بل في طرائق التعبير الجمالي كلها، ومنها الحدث. فالحدث في هذه القصة محفوف بإهاب الشاعرية والسردية، هو شاعري لكونه يلامس الحدث في دقة إبداعية لها سمة التشفير الإشاري، وهو سردي لأنه يعالج الحدث في حكي متفجر نسقي.

إن النسقية واللانسقية التي تحدث عنها يوري لوتمان تجد صداها في هذه القصة – القصيدة الشفيفة. يقول السارد «كنا بالحديقة – أنا وهي، وكنت طامعاً في علاقة تربطني بها: أية علاقة»[16]. قول السارد هذا هو مفتتح القصة، وهو ينطوي على العلامات السردية التقليدية «كنا» و«كنت» وهي علامات شديدة الخصوصية، لأن توظيفها يقوم على التحويل الإبداعي، فلن نجد بعدُ سرداً تقليدياً يقوم على التتابع الزمني وعلى ترتيب الأحداث وفق خط تصاعدي (يبدأ من الماضي ليصل إلى الحاضر ويتجه نحو المستقبل). ليس هذا ما نجده. وكل ما هنالك أن السارد (البطل إن جازت هذه التسمية في القصة – القصيدة!) يخبر عن وضع – كأنه – وهذا الوضع هو انطلاقة السرد، لكن بأي طريقة تم التعبير عن هذا الوضع. الكلمات القليلة التي تشكل هذا المفتتح جد دقيقة تنم على جمالية خاصة في الكتابة: كلمات شاعرية بحكم تضافرها، التركيبي والدلالي في آن..

ثم يتواصل الحكي، فنتعرف على باقي ما «حدث» بشكل يخترق أفق انتظارنا، ذلك أن باقي ما حدث لن ينصب على البطلين وحدهما، بل سيطال المكان المحيط بهما «وكان بالحديقة شجر مورق، وحشائش خضراء، وطير بأجنحة، وعين ماء – أراها مرة ياقوتة ومرة زمردة»[17]. هذا الانتقال «المشهدي» من الحديث عن الذات إلى الحديث عن المكان يتم بطريقة سلسة شاعرية، وفي ذلك ما يرسخ أبعاد الحدث في هذه القصة–القصيدة، فثمة شاعرية تتزاوج مع السردية، وكلاهما يفعم القصة – القصيدة بأبعادها الجمالية الخاصة.

بيد أن ما ينبغي التأكيد عليه هو أن هذا الانتقال «المشهدي» لا ينأى عن صلب الحدث، بل هو يصب في صميمه – إذا ما انتبهنا إلى أننا بصدد قصة – قصيدة – ولذلك تصبح مؤثثات الحدث متنوعة متشابكة ومتداخلة: بعد ذلك يتطور الحدث في إطار زماني – بعد الإطار المشهدي المكاني: «إنه الربيع: وتلك شمسه اللينة تنفذ من بين أفرع الشجر بشعاع كأنه الفضة النقية – وقد رمت فوق الحشائش: الضوء واللون والظل والشكل.»[18]. هكذا نرى

الترابط بين مكونات القص الفني، ففي إطار هذه المكونات يتبلور الحدث، وهو على كل حال ليس حدثاً تقليدياً بل هو - على العكس من ذلك - حدث تخييلي - لساني، فهو تخييلي لأن الحدث تخلق بوساطة الخيال الإبداعي للقاص، وهو لساني لأن اللغة هي التي تجسد الحدث المبدَع.

ويتوقف الحدث عن الانديـاح، ليتيح فسحة الظهور إلى الوصف: «كان للشجر رائحة، وللأرض رائحة، وللحشائش رائحة، ولشعرها رائحة، ولفمي رائحة»[19].

بعد ذلك يعاود الزمان الظهور، ويحتوي على أحداث تخص الطيور، وهي ترفرف، في الحديقة.

ويصل الحدث إلى الذروة الرمزية، بالحوار الذي يجري بين العاشقين:

« - أحب الموت وكلما أجدني على حافته أحب الحياة.

- أود لو أمتلك زهرة سوداء.

- ثمة زهور سوداء بالعالم.. ثمة زهور سوداء.»[20].

ينساب هذا الحوار في إطار شاعري سردي، ينطوي على دلالة رمزية لن ينفتح أفقها الدلالي إلا بالتوازي الذي سيتخلق في آخر هذه القصة-القصيدة: «بالحديقة كنا - أنا وهي، وكنت طامعاً في علاقة تربطني بها: أية علاقة.

كان بالحديقة شجر سقط ورقه وحشائش يابسة وكل الطيور، وكانت الشمس طالعة، وعين الماء قل فيها الماء وغطاها الورق اليابس والكلس، إنه الخريف.

أحب الحياة، وكلما أجدني فيها أعرف أنها الموت..

أود لو أمتلك زهرة بيضاء..

ثمة زهور بيضاء بالعالم.. ثمة زهور بيضاء.»[21].

يبدو التقابل هنا واضحاً، ملفوفاً في سمتين رمزيتين تومئ إليهما الزهرة السوداء والزهرة البيضاء، فبينهما تناقض يشف عن حقيقة الحياة، وكما يقول أونامونو Unamuno: «إننا لا نحيا إلا على متناقضات، ومن أجل متناقضات: فليست الحياة إلا مأساة، وصراعا مستمرا لا يعرف الانتصار، بل ولا حتى أمل الانتصار..إنها تناقض، ولا شيء سوى التناقض..!»[22].

إن هذا التناقض بين الزهرتين السوداء والبيضاء ينم على القلق الوجودي الذي ينتاب شخصية السارد/ الكاتب الضمني. «والواقع - كما لاحظ أونامونو - أن «فكرة الموت» تقض مضجع الإنسان، وتقلق باله، وتكاد تلاحقه في حله وترحاله، حتى أن ضميره ليخفق دائماً بتلك القشعريرة الأليمة التي يسببها له سر الموت، وما قد يجيء بعده!»[23].

هكذا نرى أن قصة يحي الطاهر عبدالله (أنا وهي.. وزهور العالم) تتكون من ثلاث

تيمات كبرى هي العشق والحياة والموت. إن الرغبة في العشق واضحة مباشرة، أما الحياة والموت فيتم الإيماء إليهما برموز من الطبيعة الخيالية، وهما الربيع والزهرة السوداء، والخريف والزهرة البيضاء. في الربيع تشرق الحياة وتولد من جديد - هذا ما توارثته الأجيال منذ سحيق الآباد - ولذلك يتم التركيز على محبة الموت التي تقود إلى محبة الحياة وتكون الزهرة السوداء - في الربيع - بمثابة سر الموت، إن الزهرة السوداء المبتغاة هي سر الموت المتطلع إليه، ومن ثمة يمتزج الموت بالحياة، وهو ما نرى تجليات له في الخريف، فصل الموت والاندثار، ففي هذا الفصل يتم التطلع إلى الحياة والبقاء، وتصبح الزهرة البيضاء رمزا للحياة المبتغاة. إن هذا التركيب الرمزي يشف عن بعد إيحاء شاعري في هذه القصة - القصيدة.

ثانياً: الشخصيات: التباس الهوية:

تتميز هذه القصة - القصيدة ببساطة البناء، وتطغى عليها النزعات الشاعرية والسردية. وعندما نتأمل في شخصياتها نلفيها ملتبسة الهوية، فهي غير محددة لا فسيولوجيا ولا سيكولوجيا ولا سوسيولوجيا، تلك التحديدات التي تحرس عليها القصة القصيرة في جمالية التقليد بشتى تنويعاتها، والتباس الهوية هذا يضفي على هذه القصة - القصيدة غلالة شفيفة من الغموض يقربنا من فضاءات قصيدة النثر. فإذا كان نقاد القصة القصيرة يقولون بأن لا قصة بدون شخصية، فإن هذا يجعلنا نلح على أن شخصيات هذه القصة - القصيدة ذات خصوصية، يقول إنريكي أندرسون أمبرت: «القصة تسرد حدثاً. هكذا دائماً. ويتولى القيام بالحدث فاعل. هكذا دائماً. فلا قصة بدون حدث أو فاعل..»[24]. فهذا كله صحيح، بيد أن الشخصية في هذه القصة القصيدة، لا تنجز حدثا بقدر ما يقع لها، وهي في ذلك راغبة في العشق والحياة والموت. والرغبة في حد ذاتها حدث - كما يمكننا أن نقول ببساطة - لكن هذه الرغبة لا تخص شخصية قصصية واضحة الهوية والمعالم. فما ينطبق على شخصية هذه القصة - القصيدة ينطبق على كل الشخصيات الخيالية والواقعية معاً. ومن هنا نرى أن التباس الهوية ينفتح على تعدد الصور والملامح. نقصد بذلك أن الشخصية في هذه القصة - القصيدة عبارة عن مرايا عاكسة للوضع الإنساني وشرط وجوده وهو شرط يقع على مفترق الطرق بين واقعين متضادين: واقع الحياة وواقع الموت.

يحتشد عنوان هذه القصة - القصيدة بالشخصيات، وهي على نوعين:

آدمية ممثلة في «أنا وهي».

غير آدمية ممثلة في «زهور العالم».

وهي تتمازج وتتداخل فيما بينها إلى حد الذوبان. إن الضمائر «أنا» و «هي» تحيلان على

شخصيات ملتبسة الهوية، فمن يكون «أنا» هذا، هل هو السارد؟ هل هو الكاتب؟ هل هو كل عاشق أينما كان وكيفما كان؟ و«هي» من تكون، هل هي صديقة السارد؟ أم أي معشوقة؟ أم أي أنثى كيفما كانت وأينما كانت؟ هل هي تلك الأنثى التي لا تكتمل الحياة إلا بوجودها؟ الحقيقة أن هذه الأسئلة - وغيرها - تثيرنا وتحفزنا على المعرفة، ولا تكتمل هذه المعرفة إلا بربط الشخصيات الآدمية بـ «زهور العالم» وبالأخص الزهرتين «السوداء» و«البيضاء» وهما محركان للحدث، فقد «يمكن أن يكون الفاعل المحرك للحدث من غير بني الإنسان..»[25].

والنتيجة التي نخلص إليها من دراسة الشخصيات في هذه القصة - القصيدة، هي أننا بإزاء رؤية مركبة من شخصيات آدمية وغير آدمية تسهم كلها في بلورة رؤية فكرية ميتافيزيقية قوامها سر الحياة والموت.

ثالثاً: الزمان: الحمولة الرمزية:

يعطي الزمان هنا أبعادا متشابكة للمسافة الجمالية بين القصة - القصيدة والواقع، لأنه مفهوم مركب يجمع بين العام والخاص محتويا على العديد من العلاقات بين النص والماضي من جهة، والنص والحاضر من جهة أخرى. ويمكن التمييز بين ثلاثة مظاهر للمسافة الجمالية على مستوى الزمان:

أ- زمن الكتابة.

ب - زمن التخيل أو زمن السرد.

ج - زمن القراءة[26].

ففي زمن الكتابة «يتعلق الأمر هنا بالمدة الزمنية التي يتطلبها فعل سرد الأحداث وهو طبعا غير زمن الكاتب، هذا بالإضافة إلى أنه كما قال أحد المنظرين: (ليس معطى سهلاً كما يعتقد للوهلة الأولى) على أن مسألة إدراكه قد تزداد صعوبة حين لا توجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدروس، أو ما اصطلح عليه (بالسرد غير المعلَّم narration non marquée) تمييزا له عن (السرد المعلَّم narration marquée) الذي يكون متضمناً إشارات دالة على تاريخ بداية ونهاية كتابته»[27]. وفي هذا المقام نتذكر قصة جمالية التجريب عند أنيس الرافعي التي كانت واضحة في زمن الكتابة تذكره بتدقيق في نهاية كل قصة من حلقة القصص في مجموعة «السيد ريباخا». وعكس ذلك لا نعثر على أية علامة تنبئ عن تاريخ كتابة يحي الطاهر عبد الله القصة - القصيدة (أنا وهي..وزهور العالم)، وكل ما نظفر به هو أن المجموعة القصصية التي تحمل العنوان ذاته للقصة المذكورة نشرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - بالقاهرة - سنة 1977. بما يعني أن قصص هذه المجموعة كتبت قبل هذا التاريخ، وعموما يمكن اعتبارها من قصص السبعينات.

هذا وكان يحي الطاهر عبد الله قد أصدر قبل ذلك مجموعتين قصصيتين هما: «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا» (1970)، و«الدف والصندوق» (1974)، وقد نشر قصصه هذه متفرقة في الستينات وأسس بها ما يسميه إدوار الخراط «الحساسية الجديدة»[28].

أما في زمن التخييل أو زمن السرد أو ما يسمى أيضا بزمن الحكاية أو المغامرة Le temps de l'histoire: «هو أول مستوى زمني يشد إليه اهتمام القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث المحكية في سيرورتها الدياكرونية، من ماض لحاضر فمستقبل، إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية، مع الإشارة إلى أن مسألة إدراكه من قبل القارئ تختلف بين الصعوبة والسهولة تبعاً لاختلاف أنواع المحكي (من محكيات غير مؤرخة – Les récits non datés – لمحكيات مؤرخة Les récits datés – سواء بشكل صريح أو ضمني»[29]. وهذا الزمن، في هذه القصة–القصيدة ينطلق من الماضي «كنا بالحديقة..» [30] ليصل إلى الحاضر: «إنه الربيع..هو الربيع... إنه الخريف»[31] لينفتح بشكل إرهاصي على المستقبل: «أود لو أمتلك زهرة بيضاء»[32].

وقد يبدو الزمان، بهذا المعنى، تقليدياً تتابعياً اضطرادياً.. لكن الحقيقة أن تقنيات زمنية حداثية موظفة في تشكيل زمان هذه القصة – القصيدة، ومنها تقنية الحذف[33] فلانقف على كل زمن الربيع أو كل زمن الخريف بشكل مفصل، وإنما ترد الإشارة عامة مطلقة إلى الربيع والخريف وكأنها أي ربيع وأي خريف لأي زمن من أزمنة الحياة الإنسانية، ومن هنا تستشف تلك الحمولة الرمزية للزمن «ولكننا نعرف أن لزماننا حدا، وهذا الحد هو الذي يهب حياتنا طابعاً، وهو الذي يخلع على وجودنا صورة. وليس الزمان هو الشرط الوحيد الذي بدونه ما كان وجود الكائن المتناهي ليصبح ممكناً، وإنما ينبغي أن نضيف إلى ذلك أن الذات البشرية لا يمكن أن تتحقق إلا في الزمان، فهي لابد من أن ترتبط بزمان معين أو حقبة معينة أو تاريخ معين. وحينما يدهم الموت تلك الذات وهي في سبيل تحققها، فإنه لا بد من أن يحيلها إلى «مصير» Destin (على حد تعبير مالرو Marlaux...»[34]. هذا المصير هو ما كان السارد بصدد تحديده عندما تطلع إلى ربط علاقة – أي علاقة – مع الأنثى المعشوقة حتى لا يظل وحده، وهو لا يريد أن يظل وحده لأن الوحدة موحشة ومخيفة، وحقيقة الحياة أن تكون في جماعة، خاصة وأن الموت يتربص بنا في كل آن. «ولكن الحقيقة أن الموت ليس شيئا خارجيا دخيلا تماما على الحياة، وإنما هو معانق لها متداخل معها ممتزج بها»[35]. هذا ما يبلور زمن الحكاية ممثلا في الربيع والخريف.

فكل واحد منهما يشير إلى حقيقة الحياة والموت من حولنا.

إن زمن الحكاية، مبلورا في حمولة رمزية يشف عن خصوصية هذه القصة – القصيدة، فهو زمان لا نعثر على مثيل له في جمالية التقليد وإن بدا ظاهرياً ذلك التشابه بينهما في الانسياب من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، هذه الخصوصية تتمثل في الدلالات الإيجابية الفلسفية للزمان، فهي منسوجة في تشكيل مسبوك ومحبوك.

أما زمن القراءة Le temps de la lecture فـ «هو لا يعني طبعاً زمن القارئ، بقدر ما يعني المدة الزمنية التي يحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكائي معين، وهي مدة تقصر أو تطول تبعاً لحجم النص المقروء من جهة، ونوعية القراءة من جهة ثانية..» [36] وهذه القصة – القصيدة بحجمها الوجيز الكثيف الذي يجعل تسميتها القصة القصيرة جداً أمراً مطروحاً للنقاش.. تستغرق في قراءتها بضع دقائق.. وهي حقاً قصة قصيرة جدا بكل المقاييس و المعايير المتداولة بين النقاد في هذا الشأن[37].

إن الالـتـبـاس الـذي وسـم هـويـة الشخصيات، يسع أيضاً مكون المكان، فلا توجد تحديدات وصفية للمكان، كما جرت العادة في قصص جمالية التقليد، كل ما هنالك إطلاق تسمية عامة على هذا المكان (الحديقة)، لكن البعد الجمالي الخاص للمكان في هذه القصة – القصيدة، يتمثل في الامتداد والانتشار الدلاليين، فبمجرد ذكر تسمية المكان – الحديقة – تتشكل عملية جمالية ترميزية توحي بما وراء المعنى المباشر، إننا إزاء ميتا-دلالة، يستوعب المكان – على إثرها – الأحداث والوقائع التي تنفخ فيها الروح فيصبح المكان محتوياً على إيحاء دلالي رمزي مؤداه طبيعة الحياة الإنسانية، بشكل عام. إن الحديقة، بهذا المعنى، فضاء لاكتشاف الذات، ومجال للغوص في قضايا الكينونة، التي تتجادل فيها أسئلة الحياة والموت.

إن الدلالة الرمزية للمكان تمتد من أول سطر في هذه القصة – القصيدة إلى آخر سطر فيها: امتداد دلالي مفعم بالبوح والرموز: ذلك أنه مكان مفتوح، وله من ثمة دلالة خاصة، تكشف سره الجمالي. إن هذا المكان المفتوح، يُشْرَعُ على رغبة السارد في ربط علاقة عشق، وفي امتلاك زهور العالم، وبالأخص زهرتين: سوداء وبيضاء (الموت والحياة)، وهي تجربة يحتضنها المكان الرحب المفتوح.

ومما يلفت النظر، في جمالية مكان هذه القصة – القصيدة، أنه مرتبط جدلياً بالزمان، فلا يفهم المكان بمعزل عن الزمان، بل يتلازمان ويندغمان في بعضهما البعض: ففي الربيع ينشد السارد إلى الزهرة السوداء، وهي زهرة في حديقة العالم. وفي الخريف ينشد إلى

الزهرة البيضاء في حديقة العالم دائما. إن هذا المكان هو ما يسميه باشلار بألفة المتناهي في الكبر[38].

وإذا استعملنا تعبيرات غاستون باشلار بخصوص جمالية المكان في هذه القصة–القصيدة، فإن السارد يعيش تجربة الحديقة: يعيشها بشكل ذاتي حميم مع المعشوقة، وهي تجربة وجودية بكل معنى الكلمة. ففي رحاب هذا المكان يستشعر السارد الرغبة في تحقيق الذات، أي في عقد تواصل مع المعشوقة، أي تواصل كان، ويحتضن المكان هذه الرغبة، ينم على ذلك الحوار الشاعري الذي يجري بين السارد والمعشوقة. وإثر ذلك يمتد المكان إلى ما لا نهاية، ليحتوي العالم بأسره، وليصبح بعدا من أبعاد الكينونة العميقة.

خامساً: الرؤية السردية: الصوت والشخصية:

السارد شخصية في القصة «ذلك بأن صوت السارد يقدم دائما بصفته صوت شخصي، ولو كان مجهول الاسم»[39]. وهو كذلك في هذه القصة – القصيدة ليحي الطاهر عبد الله، وهو يعبر بضمير الجماعة «النحن»: «كنا بالحديقة – أنا وهي» ويأتي هذا الصوت متفردا شبيها بصوت السارد في قصيدة النثر، ومن هنا تلك الفرادة الخاصة بشخصية القصة – القصيدة. فما هي الرؤية السردية التي تعبر عنها هذه القصة؟ إن السارد مشارك في الحدث، وهو شخصية يتم التبئير عليها في العملية السردية، ويمكن القول بأنه يعلم كل شيء، وليست هناك شخصية أخرى حكائية للقول بأنه يعلم أكثر منها أو أقل. إنه من نوع السارد الممثل داخل الحكي Narateur homodiégétique، وهو من نوع الشخصية الرئيسية في القصة[40].

و«عندما يكون الراوي ممثلاً في الحكي، أي مشاركا في الأحداث إما كشاهد أو بطل، يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات، تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهدا لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلاً»[41]. ومؤدى ذلك في هذه القصة – القصيدة أن السارد يوقف الحكي ليصف الأجواء من حوله: «وكان بالحديقة شجر مورق، وحشائش خضراء، وطير بأجنحة، وعين ماء – أراها مرة ياقوتة ومرة زمردة» وهو توقف يلبس هذه القصة غلالة الشاعرية ويضفي على الأحداث طابع القصيدة. بمعنى أن الحكي يتوقف ليتيح المجال للوصف كي يظهر وينجلي.

ويحدث هذا عدة مرات، فالحكي يتوقف، وتوصف الأجواء المحيطة. إما المكانية أو الزمانية. من مثل: «إنه الربيع: وتلك شمسه اللينة تنفذ من بين أفرع الشجر بشعاع كأنه الفضة النقية – وقد رمت فوق الحشائش: الضوء واللون والظل والشكل». وهكذا يتم

التناوب ما بين الحكي عن الذات والحكي عن الفضاء. وأحيانا أخرى يتبلور الحكي في شكل حوار تهيمن عليه النزعة الغنائية ويبتعد عن الحوار الدرامي.

سادسا: البنية السردية: الغنائية:

تتقدم هذه القصة – القصيدة إلى القارئ في شكل مقطعين سرديين، يترابطان بمنطق الحكي الذاتي، وهي نص كثيف وجيز. وجاء المقطعان كأنهما شذرتان، وإذا كان السرد في جمالية التقليد مهتما بالإخبار، فإنه في جمالية التحديث مهتم بالإخبار والجمال النصي في آن معا. لذلك تبلورت الأحداث في هذه القصة–القصيدة في شكل حبكة لسانية تجسدها لغة النص الشعرية، وجاءت بنية النص السردية – بالتالي شعرية تماما، والمقصود بذلك أن هذه القصة – القصيدة تحرس على التأثير الجمالي، لهذا تبدو الكثافة خادمة لجمالية النص وعاملة على تحقيقها.

هذا وإن البنية السردية في جمالية القصة – القصيدة متميزة تماما عن كل ما عداها من القصص سواء في جمالية التقليد أم في جمالية التحديث، يتجلى ذلك واضحا في: الإيجاز والاقتصاد والكثافة والانطواء على الذات، فهذه القصة – القصيدة منطوية على ذاتها، تبدو ظاهريا وكأنها مغلقة، لكنها مفتوحة على تعدد التأويلات، أي ترشح بفائض المعنى بتعبير بول يكور.

إن وجازة هذه القصة – القصيدة تُحيلنا إلى ما يمسى بالقصة القصيرة جداً، والبنية السردية في هذا النوع من الكتابة مختلف عن القصة القصيرة العادية، لذلك اتسمت البنية السردية في هذه القصة – القصيدة باندماج الشكل والمحتوى في عملية الخلق الجمالي، وإن كان الشكل يسيطر على المحتوى، وهذا الأخير يرد في شكل دفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية، فالوحدة النصية بينة، لهذا نستشعر تميز هذه القصة – القصيدة بإزاء قصص جمالية التقليد خاصة، وجمالية التحديث عامة. وهذا التميز نابع من البنية السردية ذاتها: إن القصة – القصيدة غنائية بطبيعتها. وإذا كانت الغنائية سمة لغوية بالدرجة الأولى، فإن ما يميز البنية السردية هو تشكيلها اللغوي، إذ تقوم البنية السردية على اللغة، وتنهض على متواليات حكائية قوامها اللغة. وهكذا نرى أن هذه القصة – القصيدة تتشكل من بنيتين سرديتين رئيستين تتميزان بلغتهما الغنائية. لكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن، هو ما الذي يميز البنية السردية لهذه القصة – القصيدة من البنيات السردية للقصص الأخرى التقليدية والتحديثية على السواء؟

والجواب هو أن ما يميز البنية السردية لهذه القصة – القصيدة من البنيات السردية للقصص الأخرى هو شدة الوجازة والكثافة، نحن لا نقول الوجازة والكثافة هكذا ولكن نقول «شدة..» مما يعني أن أسطراً قليلة لا تتجاوز

هنا ثلاثة عشر سطراً في البنية الأولى وستة أسطر في البنية الثانية هي ما يشكل العمود الفقري للبنية السردية في هذه القصة – القصيدة. شدة كثافة ووجازة لافتين للنظر ويطرحان أسئلة جمالية حول شكل الكتابة ذاتها: فما يميز البنية السردية في هذه القصة – القصيدة هي الدفقة اللغوية، التي تنساب موجزة كثيفة على أشد ما يكون الإيجاز والكثافة. وهذا يعني أن القصة – القصيدة تخلق شكلها الذي تريده كالجدول الصغير الذي يخلق مجراه.. وهي في بنيتها السردية هاته تحفر استقلالها الذاتي وتشكل تنويعاً جمالياً في الكتابة القصصية الحداثية.

نخلص مما سبق إلى نتائج عامة وهي:

1 – أن قصة (أنا وهي.. وزهور العالم) تندرج في ما يسمى القصة – القصيدة والمفهوم المستفاد من هذه التسمية أن جمالية الكتابة تقوم على أركان، أهمها: الوجازة، الكثافة، والتركيز. إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء..وسيادة السردية.

إن أهم ما يستنتج من هذا المفهوم أن القصة – القصيدة باعتبارها اختياراً جمالياً في الكتابة القصصية، تنكتب وفق استراتيجية لها قوامها ومميزاتها وهي الإيجاز في الكتابة لذلك نجد أن القصص – القصائد قصيرة جداً، ومن هنا تلك التسمية التي يفضلها بعض النقاد وهي القصة القصيرة جداً.

2 – الحدث في القصة – القصيدة مقتضب وكثيف وهو أشبه بالرعشة أو الومضة تنبثق لتلمع خطفاً، وهكذا يولد الحدث موجزاً لامعا كالبرق، ويتبلور في إطار كلي منسجم هارموني لا التواء فيه ولا منعرجات. حدث مقتضب موجز كلي واحد ويكاد يكون واحدا يشع في لمع تتضام فيما بينها وتنصهر في بوتقة واحدة كلية.

يأتي الحدث في القصة – القصيدة موجزاً لأنه لا وقت للتفاصيل حتى الضروري منها. وتحوم بنية النص الحدثية حول محور عليه تدور كل لمع الحدث إذا ما انبثق عن الحدث الواحد لمع تتشظى لتنصهر...

3 – أما الشخصيات فهي قليلة جداً. شخصية واحدة أو شخصيتان يدور الحدث حولهما ولا تنهضان بأعباء ثقيلة كما هو الحال في القصص التقليدية. كل ما هنالك فعل واحد أو أفعال قليلة جداً تسع الشخصية بميسم الالتباس أكثر من ميسم المباشرة والوضوح. والالتباس سمة إيجابية في القصة – القصيدة لأنها تجعل الهوية شاملة كلية إنسانية عامة.

4 – الزمان في القصة – القصيدة ومضة أو لحظة مهما استوعب من «وقت»، فالفصول في قصة (أنا وهي... وزهور العالم) ومضة تشع في زمن القصة

لتشكل المفارقة الدلالية، تلك المفارقة التي تخلق للنص خصوصية الجمالية على مستوى التشكيل والدلالة.. زمان أقل ما يقال عنه بأنه يكتسي وظيفة في بلورة الرؤية الفكرية والجمالية.

5 – المكان في هذه القصة – القصيدة فضاء مفتوح على العالم كله لكنه موجز في مفردة واحدة «الحديقة» هذه الحديقة التي تحتوي على زهور العالم. إن جمالية المكان مستمدة من رحابته الجمالية ووجازته التشكيلية. فمفردة واحدة كافية لخلق التوتر الدلالي الذي يعمل القارئ على تخفيفه بالبحث عن الدلالة السرية الثاوية في «مغزى» المكان. كل شيء في القصة – القصيدة – بما فيه المكان – يعمل على بلورة جمالية الكتابة القصصية.

6 – تبدو الرؤية السردية متميزة، حتى ليصعب تصنيفها في إحدى الرؤى الثلاث المشهورة في هذا المضمار، لكننا مع ذلك آلينا إلا أن نميز جمالية هذه الرؤية، فاستبصرناها تندرج في إطار السارد المشارك في الحدث الذي يعرف ما يجري كل ما يجري وليس هناك أشياء كثيرة تجري على كل حال.

7 – إن ما يميز البنية السردية في هذه القصة–القصيدة هو غنائيتها وانطواؤها على وحدتين سرديتين أو متواليتين موجزتين، وإذا كانت القصة – القصيدة كلها تتكون من تسعة عشر سطراً، فإن البنية تتوزع على دفقتين لغويتين تتشكل الدفقة الأولى من ثلاثة عشراً سطراً، والثانية من ستة سطور فقط.

ويمكن القول بإيجاز، بأن جمالية القصة – القصيدة تعتبر تنويعاً في الكتابة القصصية الحداثية، وهي جمالية على قدر عال من الأهمية.

الهوامش

(1) القاهرة، دار شرقيات، ط 1 ، 1994.

(2) حديث مع منتصر القفاش، «قصة» مجلة غير دورية، العدد الأول، 1986، القاهرة، انظر المرجع السابق، ص: 12.

(3) إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية... ص: 10.

(4) د. نعيم اليافي: «نظرية الأجناس الأدبية وتقنيات القصة القصيرة المعاصرة في سورية – تحديدات أولية»، في مجلة «البيان» الكويت، العدد 299، يونيو 1995، ص: 21.

(5) نفسه، ص: 21

(6) نفسه، ص: 21.

(7) نفسه، ص: 29.

(8) نفسه، ص: 29.

(9) نفسه، ص: 31.

(10) إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية.. ص: 15.

(11) نفسه، ص: 14.

(12) نفسه، ص: 17.

(13) نفسه، ص: 19.

(14) هي القصة الأخيرة من مجموعة تحمل العنوان نفسه، انظر يحيى الطاهر عبدالله: الكتابات الكاملة، القاهرة، دار المستقبل العربي، ط 2، 1997، ص: 176-177.

(15) يوري لوتمان: «النص الفني – النسقية والفو–نسقية»، ترجمة عزيز توما، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد 13، 1994-1995 ص: 114.

(16) يحيى الطاهر عبدالله: الكتابات الكاملة، ص: 176.

(17) يحيى الطاهر عبدالله: (أنا وهي.. وزهور العالم).. الكتابات الكاملة، ص: 176.

(18) نفسه، ص: 176.

(19) نفسه، ص: 176.

(20) نفسه، ص: 176-177.

(21) نفسه، ص: 177.

(22) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة – سلسلة مشكلات فلسفية، عدد 7، القاهرة، مكتبة مصر، دون طبعة ولا تاريخ، ص: 7.

(23) نفسه، ص: 160.

(24) إنريكي أندرسون امبرت: القصة القصيرة – النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، دون طبعة، عام 2000، ص: 326.

(25) المرجع السابق، ص: 328.

(26) انظر مقالة الأستاذ عبد العالي بوطيب: «إشكالية الزمن في النص السردي»، مكناس، مجلة مكناسة، عدد مزدوج: 4-5/1990-1991، جامعة مولاي إسماعيل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

(27) نفسه، ص: 37.

(28) إدوار الخراط: «على سبيل التقديم – ملف الأدب في مصر الآن» قبرص، مجلة الكرمل، العدد 1984/14، ص: 6-7.

29) Francis Vamoya : Le récit filmique : éd, seuil, p : 168.

نقلاً عن عبدالعالي بوطيب، المرجع السابق، ص: 37.

(30) يحيى الطاهر عبدالله: أنا وهي وزهور العالم: الكتابات الكاملة، ص: 176.

(31) نفسه، ص: 176-177.

(32) نفسه، ص: 177.

(33) انظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية – بحث في المنهج ترجمة محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1996/1، ص: 117 وما يليها.

(34) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان – سلسلة مشكلات فلسفية 2، القاهرة، مكتبة مصر، دون طبعة ولا تاريخ، ص: 122.

(35) نفسه، ص: 119.

(36) د عبدالعالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مرجع سابق، ص: 37.

(37) انظر د. يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، دمشق، الأوائل للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2004، ص: 25 ومايليها.

38) Gaston Bachelard : La poétique de l'espace, Paris, Quadrige PUF, 4ème édition, Mars 1989, p : 168-190.

(38) جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، الدار البيضاء، بيروت المركز الثقافي العربي ط 2000/1، ص: 83.

39) Wayne G. Booth : Distance et point de vue, in-poétique du récit, Paris seuil, 1977 p : 94-95.

نقلاً عن حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط/1 آب 1991، ص: 49.

41) J. L. Dumortier et Fr. Plazanet : pour lire le récit, ed Duclot 1980, p : 117.

نقلاً عن حميد لحمداني المرجع السابق، ص: 49.

* * *

عبدالرحمن منيف والطموح إلى رواية عربية جديدة

مصطفى العزوزي

أما قبـل:

إن الـروايـة الجـديـدة فـي نـظـر الـكـاتـب الـفـرنـسـي أ. ر كـريـيـي: «لا تـهـتـم إلا بالإنسان ووضعيته في العالم[1]، هذا ما عبر عنه هذا الناقد في كتابه «من أجل رواية جديدة» في الوقت الذي يتساءل فيه رجب إسماعيل بطل عبدالرحمن منيف في رواية «شرق المتوسط» كيف يجب أن تكون الرواية؟.. فيجيب نفسه بأنه يريدها أن تكون جديدة وأن يكتبها أكثر من واحد، حتى الأطفال الصغار، وأن تتحدث عن أمور مهمة، والأفضل أن تكون مزعجة وأخيراً يريدها أن تكون بلا زمن.

1 - إرادة الكتابة أو الرغبة في الوجود:

في رواية شرق المتوسط نلاحظ أن الأحداث وهي تتوالد، تتطور، وتتنامى، تحمل معها جسد البطل المنهوك رجب إسماعيل متوجهة به إلى نهايته،

إلى مصيره المحتوم، إلى الموت. لقد كان هذا الأخير متأكداً من هذه النهاية مقتنعاً بها ولكنه كان يعتبرها تهميشاً لشخصه وطمساً لوجوده.

في قلب بنية هذا الصراع بين الوجود والنفي، يلتزم رجب إسماعيل، بالكتابة لكي يفرغ فيها ومن خلالها حقده الدفين، وأن يعلن للعالم عن حائق قسرية تتعلق بالتعذيب، الحرمان، القمع، الآلام. ولكن في هذه اللحظة بالذات تبدو له الكلمات لا جدوى لها؛ فهي بالنسبة له أصبحت: «كأوراق الشجر في بداية الخريف، صفراء، ضعيفة، حتى إذا صفعتها الريح تطايرت ثم ديست بالأقدام» ص: 169. ولكنه يستغرب في نفس الوقت كيف تدفعه الآن اللحظات المرعبة بكل قوة لكي يكتب، وهكذا بدأ يكتب، بالرغم من شكوكه في جدوى الكتابة وأهميتها، إنه لا يعرف أي أثر ستحدثه الكتابة، إن كان لها من أثر، في نفوس قارئيه.

ولكن إذا كانت الكتابة وسيلة للتعبير عن الآلام التي عاشها، فهي أيضاً وسيلة، وبالضبط، لتمديد وجوده في هذا العالم، إذا كان لابد أن يرحل عنه بصفة نهائية، إنها أيضاً نداء ذكي إلى جميع الكتاب بأن يتخلصوا من ترددهم، وأن لا ييأسوا أبداً من دور الكلمة، لأن: «العالم لم تغيره إلا الأفكار، أي الكلمة» ص: 15.

ولكن أيضاً لأنه سيكون هناك «مكملون» سيتبعون نفس الطريق ويستأنفون مشروع الكتابة الذي بدأه البطل. وهنا يمكن القول بأن هذا الأخير كإنسان واحد، كفرد، غير قادر على تغيير المجتمع لوحده، ولكن فكرة التغيير، على الأقل، حاضرة وموجودة، ومن هنا فليس هناك استسلام ولا ينبغي أن يكون، فالبطل يمكن أن ينهار في لحظة معينة، كما يمكنه أن يسقط، ولكنه لا ينتهي، لأن كتاباته شاهدة على استمراره، ومن ثم على حياته ووجوده المعنوي بالرغم من غيابه الجسدي والمادي.

وهذا بالضبط ما تعكسه لنا حالة رجب إسماعيل في رواية شرق المتوسط، فهذه أخته أنيسة التي تعتبر هي أيضاً بطلاً واستمراراً للبطولة بعد رحيل أخيها المادي، تخبرنا أنه: «لو كان رجب حياً لكتب لكم رواية» ص: 171. ولذلك فهي لا تجد تكريماً لذكراه إلا أن تهرب الأوراق التي عاد بها أخوها رجب إسماعيل من وراء الحدود وتنشرها هناك كما هي. ونفس الفكرة نجدها في رواية «الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى»، وذلك عندما رحل طالع العريفي أحد أبطال هذه الرواية، فإنه قبل أن يغادر هذه الحياة سلم المشعل لبطل جديد، هو عادل الخالدي الذي أحس، هو الآخر، أن الأوراق

التي تركها عنده طالع العريفي موجعة، ولذلك قرر نشرها.

ومن هنا يمكننا القول بأن الكتابة الروائية عند منيف تكتسب بعداً وجودياً، باعتبار أنها تمكن الحقيقة من الظهور، ومن أن تعرف، وهكذا، فعندما يعلن البطل عن رغبته في الكتابة، فلأنه يريد أن يعبر عن رغبته في الوجود، فلسان حاله يقول: «أنا أكتب إذن أنا موجود» على غرار الكوجيتو الديكارتي: «أنا أفكر إذن أنا موجود»، وبالتالي توجد الحقيقة وتعرف.

ولذلك، إذا كان موضوع الكتابة في رواية شرق المتوسط لم يظهر إلا في الصفحات الأخيرة من هذه الرواية، فإنه على العكس من ذلك، في الرواية الثانية ظهر موضوع الكتابة في الصفحات الأولى من هذه الرواية، الشيء الذي يدل على أن الرواية السابقة – وقد يكون هذا أحد الأسباب – لم تكن كافية بالمقدار الذي تعبر به عن فكر الكاتب كله، فالرواية التي تلتها جاءت إذن بهدف تكميل مشروع الكتابة الذي بدأته الرواية السابقة، أو لعل الكاتب قدر أن العمل السابق ينبغي إعادته، ليس لأن روايته الأولى لم تكن جيدة، ولكن لأنها لم تؤد إلى التغيير المنشود في العقليات، الشيء الذي دفعه كما يقال إلى «تعميق المسمار!».

2 – مشروع رواية جديدة:

في روايات منيف، نلاحظ أن الشخصية الروائية/ البطل هو الذي يقترح النموذج الروائي الذي ينبغي أن يتطلع إليه الكاتب، وهذا النموذج عبارة عن رواية مكتوبة من طرف مجموعة من الأشخاص، رواية تتحدث عن أمور وأشياء ووقائع مهمة ومزعجة، رواية لا تتقيد بزمن معين.

وإذا كان البطل مهووساً بخلق رواية جديدة، فهو يريدها عربية، رواية تنفلت من عقال الشكل الروائي التقليدي، وتستفيد من الأبحاث والدراسات التي أجريت في الغرب في هذا المجال، ولكن رواية تحتفظ بهويتها الخاصة وفضائها العربي الخاص.

فهم تأسيس رواية عربية وتطويرها وتجديدها في نظر منيف، يجب أن يعتمد على تقاليد محلية، مع الاستفادة من التراث العالمي، وكان منيف، هنا، ينتقد بأسلوب ذكي بعض الكتاب الذين لا يهتمون حقيقة بالمشاكل المحلية، إن هؤلاء في نظره قد جرفهم تيار موجة الرواية الجديدة كما توجد في الغرب، وأنهم نسوا الخصوصيات التي تميز العالم العربي عن الغرب، إن هؤلاء الكتاب يعتبرهم منيف منشغلين بمشاكل الآخر، ونسوا مشاكلهم، ولهذا السبب فهو

يصفهم، في كثير من الأحيان، بأنهم كمن: «يستعير أصابع الآخرين»[2].

ولكن دون أن يتجاهل أهمية التراث العالمي، يتساءل منيف كيف: «نعطي لصوتنا نغمه الخاص لكي يتميز بوضوح حين تسمع الأصوات»[3]. إن منيف يؤمن بأنه لا ينبغي ستر المشاكل الأكثر أهمية والتي تستحق المعالجة بحق، فقط: «من أجل إدهاش الآخر أو من أجل إظهار الشجاعة له، كما لا ينبغي للكاتب أن يفتخر بتأخر وطنه، أو يجعل من هذا التأخر وسيلة لتسلية الآخر»[4]، إن القاعدة في نظر منيف هي أن يتوجه الكاتب إلى أبناء وطنه بالدرجة الأولى، دون أن يخجل من هذا التأخر، بل ينبغي للكاتب أن يلتزم بكل المشاكل المرتبطة بهذا التأخر، إن هذا النوع من الكتابة في نظر منيف: «يلاقي اهتماماً كبيراً من القراء، ويحظى باهتمام الدارسين الأجانب، خاصة الذين يريدون بصدق معرفة هموم شعوبنا وطموحاتها»[5]. إنها دعوة صريحة للاهتمام بهموم الإنسان العربي في هذا الزمن، وإخباره بما يدور حوله بمنهج لائق، وأسلوب جاد، مسؤول وجديد. ومن هنا ينبغي الاستلهام من تاريخه وتراثه الخاص. إلا أن الاستلهام من التاريخ لا يعني الرجوع المباشر إلى نصوص محددة، وإنما هو استلهام للجو وللمناخ وللحالة النفسية التي تفرض هذا المنهج أو ذاك في التعامل مع المادة الروائية.

3 - رواية متعددة الأصوات:

في كتابه «جماليات ونظرية الرواية» يعرف ميخائيل باختين تعدد الأصوات بأنه: «وضع مجموعة من الأصوات.. والوعي.. مستقلة وغير متقاطعة»[6]. وفي روايات عبدالرحمن منيف يأخذ تعدد الأصوات ثلاثة مظاهر، المظهر الأول، ويتجلى في كتابة رواية واحدة من طرف كاتبين، كما هو الشأن بالنسبة، مثل، رواية «عالم بلا خرائط» التي كتبها عبدالرحمن منيف بالاشتراك مع الروائي والشاعر الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، ويعتبر منيف هذا النوع من الكتابة إضافة جديدة للرواية العربية، لأنها كتبت من قبل شخصين من جهة، ولأنها تهدف إلى تكسير الصوت الوحيد للكاتب الوحيد من جهة أخرى. علمنا بأنها ليست هي أول رواية عربية يشترك فيها كاتبان من أصول مختلفة، ففي هذه الرواية، يغيب صوت الكاتب الوحيد، ولعل هذه الرواية تتناول قضايا لم يكن من السهل لأحد الكاتبين أن يقترب منها بشكل منفرد، وبالتالي، فهذا النمط من الكتابة: اشتراك روائي وشاعر في كتابة رواية، مثلاً، يمكن اعتباره مهماً وجديداً، باعتبار أن الاختلاف الثقافي بين الكاتبين

سيغني الرواية ويزيد في ثرائها شكلاً ومضموناً.

ولذلك فحينما نقرأ روايات جبرا إبراهيم جبرا، مثلاً: «صيادون في شارع ضيق» أو «السفينة» نلاحظ فعلاً أن هذا الكاتب يختلف عن عبدالرحمن منيف، باعتبار وجهات النظر لكل منهما، فجبرا إبراهيم جبرا كشاعر ثم روائي يتميز بهم فلسفي وجمالي للعالم، أما منيف فهمه ديمقراطي، وطني وسياسي بالدرجة الأولى، حيث الاحتفاء بالمواطن البسيط وتعظيم الأبطال المجهولين. فهو يتحدث عن هؤلاء بكل احترام وتقدير، لأنهم في نظره مناضلون حقيقيون، كعساف الفهد بطل رواية «النهايات» وإلياس نخلة بطل رواية «الأشجار واغتيال مرزوق». ولكن وبالرغم من أن الكاتبين يمثلان موقفين، وبالتالي وجهتي نظر مختلفتين، فإن عملهما المشترك هو عمل متكامل يؤسس نظرة عامة شاملة للواقع. كما يساهم في خلق رواية عربية جديدة، متعددة الأصوات.

وأما المظهر الثاني لتعدد الأصوات، فإنه يبرز من خلال مشاركة شخصيات الرواية في كتابة هذه الأخيرة والتنظير لها. ففي الرواية هناك إنسان يرى، يشعر، ويتخيل، إنسان يوجد في الزمان والمكان، ويمكن أن يكون أي شخص، وبالتالي فالكتابة الروائية تأخذ، إذا صح التعبير، شكل «ورشة عمل جماعية» حيث يساهم فيها مجموعة من الأشخاص، معبرين من خلال الكلمة عن ألم الإنسان، لأن عذاب الكلمة في رأي منيف: «أقسى من أن يتحمله إنسان بمفرده»[7]. ولعل هذا ما دفع منيف إلى التفكير بهذه الطريقة، بأن يتكلم عدد من الناس في وقت واحد وبأصوات مختلفة وبعد أن يتكلموا دون رابط، دون نظام ليكن أي شيء، هل ما قالوه رواية أم هذيان، هذا لا يهم في نظر منيف، وهو ينظر لرواية متعددة الأصوات.

فمنيف هنا يريد أن يعطي لكل شخصية الحرية في التعبير، في الحديث عن نفسها بصوتها الخاص بدون نيابة أو استبدال، حالة يمكن تفسيرها بنوع من الديمقراطية على المستوى السردي. فكيف ما كانت الشخصية فإنها تجلب للرواية خطابها الفكري الخاص. ولعل هذا ما دفع رجب إسماعيل بطل رواية «شرق المتوسط» أن يقترح على أخته أنيسة كتابة رواية، ليس وحدهما فقط، بل يريد أن يشارك في كتابتها حتى الأطفال الصغار، فتمنى أن يكتب ابنها عادل، ولو كتب زوجها حامد، فإن ما سيكتبونه سيكون جديداً وجميلاً، وهكذا فإن الطفل الصغير عادل كتب بكل بساطة وإخلاص، وبراءة وشجاعة وهو يعرض ما يشعر به مخبراً خاله رجب بأنه: «لم يسمع

بقائد انتصر بالكلمة، وبأن السيف وحده هو الذي يحقق النصر، هكذا قال لهم معلم التاريخ في المدرسة»[8]، ولهذا السبب عندما لاحظ الطفل الصغير عادل بأن إلقاء القبض على أبيه حامد، وموت خاله رجب إسماعيل ليس من العدل في شيء، استنتج أن العدل هو أن يهدمَ السجن ويُخرج أباه منه.

وأما بخصوص مشاركة والده حامد في الكتابة، فإن رجب إسماعيل يقول عنه قبل وفاته بأنه لم يكتب له شيء سوى كلمة كبيرة في منتصف صفحة بيضاء، بأن: «الكلمة آخر سلاح يمكن أن ألجأ إليه» ولكن هذه الشخصية التي كانت زاهدة في البداية من جدوى الكلمة ولا تهتم بالسياسة، قررت في الأخير أن تستمر في نفس الطريق التي كان عليها البطل، طريق النضال، وبدأ يلعب حامد نفس اللعبة التي كان يلعبها رجب إسماعيل.

وأما المظهر الثالث من تعدد الأصوات، فإنه يتجلى من خلال تناوب ساردين، كما هو الشأن بالنسبة لرجب إسماعيل وأخته أنيسة في رواية «شرق المتوسط» التي تتكون من ستة فصول حكيت بالتناوب بين أنيسة ورجب، ففي نظر هذا الأخير أن أخته كتبت أكثر مما قدر هو، وأكثر مما ينبغي، أن أنيسة لم تعلن عن موت أخيها فقط وإنما أعلنت عن مشروع كتابة رواية، فهي تخبرنا بأنه: «لو كان رجب حياً لكتب لكم رواية أو أي شيء تستمتعون به وأنتم تقرأونه»[9]، ولذلك فإنها وفاء لذكريات أخيها رجب سفرت وثائقه خارج الحدود كي تنشرها هناك وترى النور. وهذا بالضبط ما وقع مع عادل الخالدي وطالع العريفي بطلا رواية «الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» حيث ساهما معاً في كتابة رواية هي رواية «الآن... هنا» نفسها التي قدم فيها كل منهما شهادته الخاصة.

إن منيف هنا يدعو إلى تعدد الأصوات، فتكون الكتابة الروائية عبارة عن استلهام للذاكرة الجماعية بتعدد أصواتها ولغاتها. إلا أن تعدد الأصوات لا يقصي الجانب الأصيل والجمالي للرواية الجديدة. ومن جانب آخر، وبواسطة صوت بطله ينتقد الكاتب ضمنياً الرواية الكلاسيكية التقليدية، ذات الصوت الواحد والوحيد: صوت الكاتب.

إلا أن الرواية الجديدة التي يحلم بها البطل لا تهتم فقط بمسألة تعدد الأصوات والذي يمتاز به الأسلوب الروائي لدى منيف، هناك عناصر أخرى تتميز بها، كاستثمار أجناس أدبية أخرى مثل الشعر، المثل، التقنيات السردية، المسرح، السينما، الرسم، الفنون الجميلة وغيرها من النصوص، كما سنرى ذلك لاحقاً.

4 – موضوع مهم ومزعج:

إن الإرادة في كتابة رواية جديدة لا تتحدد في كيفية استثمار شخصياتها، فهناك أيضاً اختيار الموضوع، يعني التيمة الرئيسة للقصة، ففي جل رواياته يعطي منيف أهمية كبيرة والأسبقية لموضوع السجن، غير أن الحديث عن هذا الأخير يثير ليس فقط مواضيع الشجاعة، الجرأة والمعرفة، ولكن يثير أيضاً موضوعاً كبيراً ألا وهو موضوع التحريض على الكتابة. ولعل هذا هو السبب في أن يختار منيف لروايته «الآن... هنا» بطلين مثقفين، لعل أحدهما يحرض الآخر على الكتابة، حيث إن أحدهم لم يكن في البداية يؤمن بجدوى الكلمة والكتابة، ولذلك فهو يتوجه إلى البطل الثاني يسأله ما إذا كانت الكلمة تستطيع أن تواجه الرصاصة، وهل تستطيع الأوراق أن تحرر سجيناً واحداً.

إن هذا البطل سوف يقتنع مع مرور الزمن فيعبر عن اقتناعه بعدما استطاع البطل الأول إقناعه ويحمله على الكتابة، ولذلك قرر أن يعيد الكتابة مرة أخرى وثالثة لكي يعرف الناس ما هو السجن، وحين يعرفون حقيقته لابد أن ينتهي عصر السجون. إن كون البطل مقتنعاً، هو نوع من التحريض الواضح على الكتابة كي يكتب الآخرون، بدون تردد، وفي موضوع هذا الزمن الحقيقي، والذي هو السجن. فالسجن في روايات منيف لا يعني الجدران الأربعة التي يسجن فيها الفرد، هناك سجون أخرى يكون الفرد ضحيتها، وهي سجون معنوية أكثر مما هي مادية، كسجن النفس، والفكر، والتاريخ، والأهواء، والشهوات، وغيرها من السجون التي تأسر الإنسان أو يأسر الإنسان نفسه داخلها.

وهذا ما يخبرنا به البطل حينما كان يحتاج إلى من يدفعه إلى الكتابة ويحرضه عليها والتركيز على موضوع معين، لعله يكتب شيئاً مفيداً، أما أن يبقى كما يقول البطل: «كالعصفور يتنقل من غصن لثانٍ موهماً نفسه بأنه يقوم بعمل نافع، فإنه لا يزيد من كونه يدحرج البرميل ولن يصل إلى نتيجة» ص: 309.

إن عنصر التحريض، هنا، يبدو كأنه ليس فقط وسيلة للكتابة، ولكن أيضاً طريقة لتركيز اهتمامه كله على المواضيع المهمة، فالبطل يريد تجنب الوقوع في دوران الدوامة واختيار وتحديد الموضوع والالتزام به، إنها ربما طريقة لانتقاد الكتاب الذين لا ينشغلون بالمواضيع الحقيقية التي يفرضها الواقع.

وهنا ينبغي أن نتفاهم أيضاً حول تعبير «الموضوع الحقيقي»، فموضوع السجن في رواية ما، هو موضوع مجتمع في

العالم المعاصر. إن الحديث عن السجن بكل ما تتضمنه هذه اللفظة من معنى: استغلال للسلطة، تعذيب، قمع حريات، هوى، فكر..، بهذا المعنى وفق السياق العربي الحالي، فإن السجن هو موضوع حقيقي للرواية، ولكن من دون شك ليس الموضوع الوحيد.

إن هذا النقد وهذا التشهير يبلغان قمتهما عندما يعلن عادل الخالدي بطل رواية «الآن.. هنا» بأنه: «يمكن للآخرين أن يكتبوا في مواضيع عديدة، مثلاً عن الحب في ضوء القمر، عن تسلق الجبال، أو كيف يصبح الإنسان ثرياً وسعيداً، أما نحن فقد تخصصنا في موضوع واحد ولا نستطيع أن نتركه لأنه لاصق بنا، وهو علامة فارقة لنا، وعنوان لعصرنا الذي نعيشه، هذا الموضوع هو السجن» ص: 66. إنها طريقة في القول بأن الكتاب الذين لا يعالجون مواضيع الساعة الحقيقية، سوف لن يصلوا إلى أية نتيجة وبالتالي إلى أي تغيير إذا ما انشغلوا بمواضيع أخرى ونسوا المواضيع الحقيقية الحالية.

ولعل هذا هو السبب في كون الصفحات التي كتبها طالع العريفي لم تكن لتكتب لولا حضور الشخص المحرض الذي دفعه للكتابة والذي جمعه به الألم في المستشفى بمدينة براغ، إنه عادل الخالدي، هذا الإنسان الذي يقول عنه صديقه بأنه: «لديه قناعة، بل ربما اليقين بأن الكلمة يمكن أن يكون لها تأثير كبير، وبأنها أساس كل تغيير، ويجب أن تكون سلاحاً أساسياً في المرحلة الحالية» ص: 149.

إنها أيضاً طريقة الكاتب لإثارة موضوع تأثير الكتابة على الناس، وأسلوب لدفع المتورعين أو الذين ليسوا مقتنعين بجدوى الكتابة إلى كتابة تجاربهم الخاصة وتقديم شهاداتهم، وعندما تعرف هذه الأشياء، وتنشر، سيكون هناك تغيير كثير. ولهذا فإن عادل الخالدي لم يتوقف عن تحريض طالع العريفي بكل ما أوتي من وسائل التحريض على الكتابة، فقد ظل يلاحظه ويلح عليه من أجل تدوين تجربته عن السجن، وبالرغم من تردد طالع الذي استمر أسابيع عديدة فقد اقتنع في الأخير، وهكذا شارك طالع في مشروع كتابة رواية موضوعها السجن، والتي ليست إلا رواية الآن... هنا نفسها التي لعبا فيها دور الأبطال.

5 - رواية بدون زمنية محددة:

إن البطل يدعو أيضاً إلى رواية خالية من الزمن، إلا أن للزمنية كما نعلم دوراً مهماً في بنية الرواية، بما أنه من خلالها تتكون الحبكة. فالمحكي يمكن فهمه بصعوبة بالغة

بدون إطار زمني، لا يمكن أن نتخيل رواية بدون زمن، أو أن نحكي قصة دون أن نضعها في الزمن بالنسبة لفعل السرد الذي يحمله، وهكذا فكل رواية تخلق زمنها الخاص، حسب احتياجات أحداثها. ثم إن كتابة رواية لا وجود للزمن فيها قابلة لمجموعة من التأويلات، من ضمنها أن الكاتب يرفض أولاً إعادة بناء الأزمان الساعاتية في المحكي، داعياً إلى زمن الذاكرة، والذي ليس زمناً تاريخياً، إنه يهتم بالزمن الإنساني، زمن كما يقول الكاتب الفرنسي آلان روب كرييي لا علاقة له بزمن الساعات أو الروزنامات، وهكذا ففي رواية «شرق المتوسط» يدعو منيف من خلال بطله إلى هدم الزمن التاريخي، ومن ثم إلى تنوع زمني، وفي نفس الرواية يخبرنا البطل أنه إذا ارتبط الموضوع بالأزمان المتعددة، سيكون ذلك شيئاً جديداً وبهذا سننتهي إلى شكل جديد.

وهذا يمكن تفسيره بأن منيف في بحث دائم عن أشكال جديدة للكتابة الروائية، أشكال تمكنه من تجاوز الزمن الثابت والرجوع إلى فترات متعددة، إن مسألة الحديث عن رواية خالية من الزمن من طرف البطل هو في الحقيقة حديث عن رواية لا تتحدد فقط بزمنية واحدة، ولكن زمنية تتحدث عن مجموعة فترات من التاريخ، لأنه حينما تثبت الرواية عند فترة معينة، فإن الرواية تنتهي عند انتهاء هذه الفترة، وقيمتها عندئذ تاريخية وليست حالية.

بالإضافة إلى أن الأحداث هي المهمة وليست الفترات الزمنية التي حدثت فيها هذه الأحداث، ولعل هذا هو السبب الذي دفع البطل في هذه الرواية إلى أن يدعو إلى رواية لا زمن فيها، وإنما تتحدث عن أزمنة عديدة، لا لشيء إلا لأن الروائي لا يريد أن تكون روايته رواية تاريخية، أو أنها تؤرخ لزمن تاريخي معين، وإنما يريد رواية قابلة لقراءات متعددة والتي يمكن قراءتها في أي فترة. وهكذا فالروائي يهدف إلى رواية يكون فيها التاريخ كمبرر ويكون الزمن فيها لا منته، ولذلك نجد في الرواية مثل هذا التعبير: «في أحد الأيام»، أو «في وقت ما» أو ذات صباح «في يوم الأربعاء ذلك» أو «في ذلك اليوم البعيد» أو «تلك الليلة» حيث يكون الزمن خالياً من النظام الزمني التاريخي أو من التناوب الزمني المرجعي (قبل/ بعد)، إنه زمن منسجم مع الفضاء والحدث المسجل داخله، ولكن الزمن هنا ليس معبراً عنه بأوقات وتواريخ محددة، إنه غير محدد وفهمه يبقى، بهذا، معلقاً.

إنه أيضاً زمن جامد، وفي نفس الوقت مشوش في ذاكرة البطل، الشيء الذي

يفسر هذيانه داخل السجن، فيصبح الزمن عنده يشبه المياه الآسنة لا تتحرك، ونثار من الآلام، وهو زمن مضطرب. إنه زمن حاضر وغائب في نفس الوقت، وبعض الأحيان إلى مئات القطع.

إن منيف هنا يريد أن يثير قضية الشعور بالزمن وطريقة اعتماد معايير التقدير التي تختلف حسب حالة الإنسان والمكان الذي يعيش فيه، فالذي ينتظر أن يكون له نفس الشعور بالزمن كما يوجد، مثلاً، مع امرأة يحبها، أو من يتلقى ضربات السوط.

إلا أن هذا التدمير للزمن ليس من قبيل الصدفة أو ذات صبغة مجانية، إن منيف نفسه يعطينا تبريراً لذلك، ففي نظره أن تكسير الزمن، وربما حتى تدميره، مرده إلى المأساة الملهاة العربية الراهنة التي تقتضي إعادة نظر جذري في كثير من المفاهيم، بما فيها الزمن ذاته، ومن هنا جاء استعمال هذه الزمنية التي لا نجدها في الرواية العربية الكلاسيكية، زمنية تتميز بأسلوب تتداخل فيه الأزمان، وينسجم داخلها الماضي، والحاضر والمستقبل، لكي يعطي نصاً منفتحاً يقصي كل الحدود الزمنية.

وهكذا، فهذا الاستثمار للزمن يأتي تعبيراً عن وضعية في فترة عربية معينة تفرض، ليس فقط تقطيع الزمن أو استعمال أساليب غير اعتيادية، متميزة وقوية تشهد على واقع الحاضر.

ففي الواقع العربي الحالي في نظر منيف تلتقي المتناقضات، الغنى الفاحش للفرد، مقابل موت محقق للملايين من الناس، هذه الحروب الغبية بين الإنسان وأخيه الإنسان. إن الزمنية كما نلاحظ، هي إذن هنا مرتبطة ارتباطاً قوياً مع الواقع العربي الحالي الذي دفع الكاتب لتحطيم وتدمير الزمنية داخل الرواية، كما دفع البطل هو الآخر لرفض هذه الزمنية. وهو رفض للوضعية الحالية، الشيء الذي يفسر ارتباط الكاتب بالزمن الحاضر باعتبار أن المحكي قد تضمن المعينة الزمنية Deictique temporelle «الآن» بكثرة والتي تعبر عن الزمن الحاضر، والذي يرتبط بفضاء الإنجاز Espace topique الذي هو باريس، فالبطل يخاطبنا قائلاً: «تدركون وأنا أروي لكم الآن أنني حر طليق وأنني أقيم في باريس» الآن هنا ص: 474، حيث يبدو أن الحاضر يتحدد بواسطة حالة الفعل المستعمل.

ولعل هذا ما يفسر استعمال الألفاظ التالية:: أروي، أقيم، تدركون، وبخاصة على المستوى التركيبي، واستعمال التعبير التالي: «في اللحظة التي أتكلم فيها»، لأنه: «ليس هناك معيار آخر أو تعبير آخر من أجل تعيين

الزمن الذي نحن فيه، إلا باعتباره الزمن الذي نتكلم فيه، فبمقدار ما تكون هناك إمكانية لتقطيع الزمنية، بمقدار ما يجب أن نعرف أي زمن نريد»[10]، وبالتالي فمنيف لا يبحث فقط عن أشكال جديدة لاستثمار الزمن، ولكنه يبحث عن الزمن نفسه، ومن هنا استعماله لأسلوبه الزمني، حيث يلتقي فيه زمن اللحظة الحالية، مع زمن الذاكرة المتزاوج مع أحلام زمن المستقبل.

6 - الحوار الروائي:

في روايات منيف يعتبر الحوار جزءاً من تكوين البنية الروائية، إنه: «عنصر أساسي من خلاله تتحدث الشخصيات بتقليد للحياة التي لا يوجد فيها محكي ولكن توجد فيها محادثات»[11]، إنه أيضاً، وسيلة من خلالها يسمح الكاتب لنفسه أن يمرر أفكاراً يريد الدفاع عنها. في روايات منيف للحوار بين الشخصيات ضروراته الخاصة وأهدافه، سواء في تكوينه اللغوي أو في تكوينه الروائي المأساوي.

لنتأمل هذا الحوار في رواية «الآن... هنا» عندما أراد السجناء كتابة مسرحية ولعبها داخل السجن في المقطع التالي:

- تساءل رضا بمكر:
- «ما اسم المسرحية؟..»
- رد صابر بمكر موازن:
- قتل في السجن على غرار «قتل في الكاتدرائية»
- قتل في السجن!
- عنوان غامض
- قال في سجن القليعة
- كيف قتلوا فلان؟
- لماذا قتلوا فلان؟
- قتل في النهار، قتل سجين، السجين
- القتيل!...
- هذه عناوين تقليدية، لأنها مألوفة ولا تشي بالقاتل
- المهم فضح القاتل!..
- هكذا قال صابر تعقيباً على العناوين التي بدأت تنهال بسرعة وبدأت عناوين أخرى. ص: 405.

إن هذا الحوار المسرود من قبل الكاتب والمتكلم به من طرف الشخصيات الروائية، هو عبارة عن أسلوب حر وغير مباشر، الهدف منه هو تلوين الصورة الشخصية للمتكلم داخل النص، عندما يكون في حوار، كما يمكن أيضاً من إبراز قيمة الشخصية وكلماتها الخاصة، وفي هذا النوع من الحوار، فإن الكاتب كما السارد يختفي تقريباً كلياً، حيث توجد الشخصيات مع بعضها وجهاً لوجه، بدون وسيط، وبدون تدخل، ولا تفسير أو تعليق أو تأويل من طرف الكاتب أو من قبل وسيط سردي ضمني.

إنه حوار يترك فيه الكاتب، عن طواعية، الفرصة للقراء لاكتشاف ظروف حدوثه، مضمونه ومعناه، وبالجملة السياق التاريخي وسياقه المشهدي الروائي، ولهذا السبب فإن هذا النوع من الحوار في نظر كثير من النقاد العرب المعاصرين جد متقدم وأكثر تطوراً في البنية الروائية، إنه يهدف إلى بناء رواية عربية جديدة معاصرة ترفض تماماً التقنيات السردية الكلاسيكية، وخصوصاً النظرة الخارجية للشخصيات، إنه يشبه الحوار المسرحي، باعتبار أن التقابلات بين الشخصيات تعين على خلق الحركة، وإنعاش النص، وتنويع الإيقاع، وتضخيم الشدة INTENSITE وأيضاً على اللعب والحركة اللذين يتشكلان حالات أساسية في العمل المسرحي، لأن ما يميز الحوار المسرحي على الأشكال الأخرى من الحوار الأدبي هو: «السرعة، التوتر الشديد أو الشدة»[12]، وهذا ما توضحه لنا تتمة الحوار السالف الذكر كما يلي:

– رد صابر بمرح:

– أنا من المسرح السنفوني يعني لازم الكل يشارك!..

– قال رضا بجدية:

– تعبير من هذا النوع لا يطلق أصلاً على المسرح وأنا ضد الاستهتار بالمصطلحات، حتى ولو من قبيل المزاح.

– قال نجيب

– نقطة نظام يا شباب.. لقد تشعبت المواضيع وتداخلت ولذلك لابد من العودة إلى جدول الأعمال ص: 405.

في هذا الحوار كل فرد من المحاورين مغتر بنفسه ومعتز برأيه، إنه حوار تلعب فيه كل شخصية دور البريء، حوار موسوم بالنفاق والمظاهر الزائفة، من القاتل؟ لماذا حدث القتل؟ الإجابة.. مجهول ضد مجهول: القاتل مجهول لأن الكل يلعب دور البريء!..

إن إدخال السياسة في المسرحية هي وسيلة لانتقاده أكثر وعن قرب، وأن يكشف عن المظاهر الخادعة والمزيفة عند السياسي، فالقتل هنا يمكن أن يكون مادياً، كما يمكن أن يكون معنوياً: قتل لبعض القيم، كالحرية، الديمقراطية، الكرامة، وحقوق الإنسان.

إن المسرح هنا ما هو إلا صورة للحياة السياسية العربية، هو رمز لمسرح كبير يلعب على المستوى السياسي، شخصياته الأساسية هم السياسيون والممثلون هم رجال السياسة أنفسهم، مسرح حواره يدور حول المأساة، حوار تناضل فيه الشخصيات فيما بينها بالكلام، ولكن المشادات والصراع تميزهم، ولعل هذا كان سبباً في ذكر المسرحية الشهيرة «قتل في الكاتدرائية» لصاحبها توماس ستيرن

إيليوت، مسرحية مواضيعها الأساسية تدور حول الصراع والجرائم السياسية.

إن منيف، وهو يستعير موضوع وعنوان هذه المسرحية، وبخاصة تقنياتها في الحوار، كان يهدف ليس فقط إلى انتقاد الواقع العربي وتناقضاته، ولكن أيضاً كان يهدف إلى الاستفادة من الفنون العالمية ومن الأجناس الأدبية الأخرى كالمسرح هنا.

إن التحاور أو الحوار مع النفس، والذي يسميه دومينك مانكونو: «شكل من أشكال الخطاب موجه من الشخصية إلى نفسها». فعبر هذا النوع من الحوار مع الذات تكشف لنا الشخصية عن أحاسيسها وتعبر عن فكرها بكل حرية.

7 - الحوار الداخلي أو المونولوج:

وكما أن الحوار بين الشخصيات تقنية روائية، فإن الحوار مع النفس هو تقنية أيضاً يستعملها منيف في أغلب الأحيان في رواياته، إلى حد يمكن تصنيف بعض رواياته إلى روايات حوارية Dialogique مع النفس قبل كل شيء. كما هو الشأن في رواية «قصة حب مجوسية» ورواية «حين تركنا الجسر» حيث يبدو أن المحكي في هذه الروايات مغلق داخل وعي الشخصية التي تحاور نفسها بنفسها.

وفي هذا النوع من الحوار، نميز بين نوعين من الحوار مع الذات، والحوار مع الطبيعة وأشيائها. إن أغلب الشخصيات التي قدمها لنا منيف في رواياته هي شخصيات مقموعة، محرومة، منهزمة وخائبة، تعيش في مجتمعات تسيطر عليها الدكتاتورية السياسية، مجتمعات الفرد فيها ممزق وليس له الحرية في أن يعبر بصوته عن نفسه.

ولهذا السبب، وعندما لا تجد هذه الشخصيات قلوباً فتفتح لها قلوبها أو آذاناً فتسمعها صوتها، فإنها تتوجه إلى نفسها، وهكذا في رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» يحاور منصور عبدالسلام نفسه، قائلاً: «بعد ثلاثة أيام تلبس معطفاً أزرق وتحمل فأساً صغيراً وتبدأ.. حاول أن تصبح إلياس نخلة جديدة.. لماذا لا تصبح فيلسوفاً يا منصور؟ لو فكرت جيداً لاستطعت أن تفهم جيداً لماذا يطارد إلياس نخلة، لماذا قطعوا أشجاره.. وأنت لماذا أصبحت يابس الرأي، وترفض أن تعيش مثل الآخرين.. ولكن عن أي آخرين تتحدث؟..»، ص: 243.

فال «أنا»، هنا، هي في نفس الوقت مرسل ومرسل إليه، متلفظ ومتلفظ له، باث ومستقبل. ففي هذا الحوار تبدو الشخصية قلقة وحزينة، فالذين تريد الشخصية أن تتحدث إليهم، وتقول لهم ما يجول بخاطرها وقلبها غائبون، وفي هذا الغياب الشامل

تتوجه الشخصية إلى نفسها، إنها شخصية متألمة، وتعطي انطباعاً وكأنها فقدت كل الثقة في العالم الخارجي، إن شخصية من هذا النوع تفر من الآخرين، تبتعد عنهم، لكي تبحث عن مكان في فضاء بعيد ومن أجل التوجه في سرية تامة إلى نفسها، إلى قلبها وإلى روحها. ولأن التوجه إلى الآخرين أصبح مستحيلاً، فإنها ترجع إلى الصيحات الداخلية ولكي تصل الرسالة على الرغم من كل هذا إلى الخارجة. الخطاب المتكون فوق هذا النبر السري، خطاب موجه أكثر إلى القلوب منه إلى الآذان.

وأما بخصوص الحوار مع الطبيعة وأشيائها، ففيه تسر الشخصية أفكارها إلى الطبيعة والأشياء بنوع من الصداقة والحميمية. إنه حوار ينطلق من الداخل إلى الخارج، لكي يرجع إلى الداخل، إنه حوار تكون فيه الـ «أنا» في نفس الوقت مرسل ومرسل إليه مستبدل بواسطة الأشياء التي ربما لها روح ولكن لا تستطيع أن تعبر.

إنها إذن «أنا» الشخصية التي تسقطها هذه الأخيرة على الطبيعة والأشياء، كما يبين هذا المقطع الذي يحاور رجب إسماعيل فيه الطبيعة وأشياءها، وهو على ظهر أشيلوس السفينة المتوجهة به إلى أوروبا قائلاً: «قلت لشيء ما، للبحر، للحاجز، للشمس لا يهم لمن قلت: أريد أن أنسى، أن أتوقف، نهائياً عن استعادة الأيام البائسة» ص: 78. أو حينما يخاطب السفينة قائلاً: «اهتزي أشيلوس.. تحولي إلى حوت.. اقلبي البشر، ازدردي المخلوقات التائهة والذكريات.. ولحظات السقوط.. أتسمعين أشيلوس ما قلت لك؟»، ص: 78. أو عندما يقول لها: «أيتها السفينة أنت الصماء المقطوعة الأذن، لا أظنك تفعلين ما يفعله البشر، أنت تمنحين الدفء والفراش، تمنحين الغذاء ولا تريدين مقابل.. البشر هناك ينتزع من الإنسان كل شيء: الدموع، الرغبة، وحتى الذكريات، ومقابل ذلك يمنحون الإنسان الضرب والألم وحنيناً موجعاً للنهاية والموت» ص: 142.

وفي نفس الرواية يخاطب رجب إسماعيل أثناء سجنه، قائلاً: «لن أتركك الآن.. ستبقين هنا ثلاثة أيام.. أنت ضيفي.. بعد ثلاثة أيام يمكن أن نتحدث.. ألا تعرفين العادة؟ قولي عني ما تشائين.. جلاد.. كافر فأنا لا أسمع إلا ما أريد لو ظللت هنا لكنت صديقك.. احذري أن تقتربي ناحية الجنوب.. هناك لا يعرفون معنى الصداقة.. وليس لهم أصدقاء فاذهبي إلى هذه الناحية.. ناحية الشمال.. هناك تجدين الأصدقاء» ص: 98.

نفس الشيء نجده في رواية «النهايات»، حيث لا يتوقف بطلها عساف

الفهد أن يتوجه بكل لطف إلى كلبه قائلاً له: «تعالى أيها الحصان، ص: 50. أو حينما يتوجه إلى الطيور أثناء أوقات الصيد، قائلاً بعد كل طلقة رصاص: «أنت لأم صابر، وأنت لداود الأعمى، وأنت أسعد» ص: 35.

كما نجد نفس هذا النموذج من الحوار في رواية «الآن.. هنا» عندما يتوجه بطلها طالع العريفي مخاطباً أصبع إبهامه قائلاً له: «أنت لي ولا تعترفين لأحد سواي.. ولذلك لا تتلقين الأمر إلا مني وأنا أقول لك لن تتحركي أبداً» ص: 224. وكذلك وهو يخاطب بطانيته داخل السجن، قائلاً لها: «البرد قوي لكن الدم أقوى.. وأنت فيك شيء له علاقة بالحياة أو هكذا أفترض فلذلك احتموا بك. أعطوك شيئاً من نفوسهم، ولابد أن تعترفي بالجميل أن ترديه إلي، أو وهذا افتراض آخر: أنت من مخلوقات حية، من تيس أو معزة، من خروف أو نعجة.. وهذه المخلوقات لا تبخل بجلدها، ولحمها ولبنها، ولذلك يجب أن تفعلي مثل ما تفعل المخلوقات، لأن من ينكر أصله لا أصل له.. المواد الملفقة قصيرة الأجل، والزيف لن يطول» ص: 187.

إن هذا الحوار مع الطبيعة وأشيائها، هو في الحقيقة حوار مع النفس، بما أننا قلنا سابقاً: إن الأشياء ليسوا مخاطبين داخليين فإن هذه الحوارات معها مبررات ووسائل لاستبطان الشخصيات، لقد رجع الكاتب إلى هذا الإجراء لكي ينفذ إلى شخصياته من الداخل، واستبطان أحاسيسها، لكي يكشف عن ما أخفي فيها، يمكننا الحديث هنا عن الكاتب - الشخصية/ البطل.

إن الحوار سواء كان مع الذات أو مع الطبيعة وأشيائها هو طريقة للاحتجاج، للوشاية والانتقاد للواقع وللعالم الخارجي، وهذا النوع من الحوار الذي وجد دائماً في الأدب العربي، حوار مؤسس، هنا، على تيار الوعي، استعمله الكاتب لانتقاد البنيات السياسية في الوطن العربي.

هذه بعض الأسباب التي دفعت منيف أن يستعمل الحوار الداخلي. ويبقى الحوار الداخلي هنا هو إجراء من خلاله يحاول الكاتب أن يتبع طريق الكتاب الروائيين الكبار في الغرب، لأنه يرغب ليس فقط خلق شخصية جديدة، ولكن أيضاً رواية جديدة يستطيع البطل من خلالها أن يستبطن أحاسيسه وأن يظهرها إلى العالم الخارجي.

8 - ظاهرة التناص:

في روايات منيف لا يمكن أن ننكر وجود تناص أدبي، باعتبار أن التناص هو عندما ينضاف نص إلى نص آخر، وهو: «عبارة عن محايدة وتقاطع لمجموعة من النصوص في نص واحد»[13]، كما أن

التناص أيضاً هو: «الحضور المشترك لنصين أو أكثر». يتلخص التناص إذن في الحضور الحقيقي لنص داخل نص آخر.

وهكذا ففي روايات منيف نلاحظ أن هناك نصوص كثيرة متضمنة في النص - الأم، سنحاول إذن أن نعالج ظاهرة التناص من خلال حالاتها، مميزاتها وتمظهراتها. وسنعطي انتباهنا كله إلى ما يسمى بتعدد الأصوات بخاصة، ليس فقط أصوات الشخصيات أو الممثلين وإنما أيضاً، أصوات الشعراء، الفلاسفة، الرواة، الأنبياء، والفنانين التشكيليين، وغيرهم. لأن هذه الأصوات تجعل من الرواية كتاباً منفتحاً على جميع الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ويصبح النص حينئذ، ملتقى Carrefour تلتقي فيه بنيات أدبية وغير أدبية، فمنيف نفسه يعتقد بأنه لكي تتطور الرواية العربية المعاصرة وتتميز عن باقي الروايات العالمية، ينبغي أن تنفتح على أجناس أدبية أخرى، وأن تربط علاقات معها.

فروايات هذا الكاتب تتحدد في إطار استراتيجية الكتابة التي تهدف إلى خلق رواية عربية جديدة، رواية تتداخل فيها نصوص شعرية، ونصوص دينية، نصوص مترجمة وغيرها من النصوص.

لأن هذه الأخيرة توسع الأفق الأدبي واللغوي للرواية وتمكن من قراءة تعدد الأصوات وتعدد اللغات داخلها التي تعمل على تحقيق تحطيم حقيقي للنموذج الروائي التقليدي. ومن هذه النصوص، مثلاً، نجد النص الشعري، فإذا كان منيف من خلال الكتابة الروائية يتوجه غالباً إلى عقل الفرد كي يخاطبه، وهو يعرض أمامه مجموعة من الوقائع والأحداث، بحيث يمكن أن يحرضه لاتخاذ هذا الموقف أو ذاك، بخصوص ما يجري، فإنه باستعماله للشعر، يتوجه أيضاً في قلبه ووجدانه، فالتناص هنا يصبح له هدفان، هدف شكلي، يعني جمالي، يشهد بانفتاح النص الروائي على الشعر، وأيضاً هدف كمي، بحيث يكون الشعر تدعيماً خارجياً جاء لكي يعطي للنص نشاطاً وقوة جديدين وبالتالي إغناءه.

كما يلعب التناص مع الشعر دوراً آخر أيضاً، دوراً نفعياً، باعتبار أنه يتوجه إلى كل ما في الإنسان من مشاعر النبل. كما نكتشف مثلاً، في هذا النص الشعري للشاعر الهندي رابيندرانات طاغور، كم جاء على لسان البطل في المقطع التالي:

- إن الشرق كنز المعرفة وخير من يلخص هذه المعرفة طاغور:

- أخلف الأشياء الصغيرة لمن أحب أما الكبيرة فلكل الناس.
- الإنسان أسوأ من الحيوان حين يكون حيواناً
- لن يصبح الخطأ صواباً إن هو أصبح أقوى
- نعيش في هذا العلم حين نحبه، إني أثق بحبك
- لتكن هذه آخر كلماتي، ص: 77

أو حينما يقول:

هززت رأسي مثل أي حكيم هندي، وقلت:
أحلماً نرى أم زمناً جديداً.. أم الخلق في شخص أعيدا
ابتسمت الأخت جوليا.. أضافت:
لتعلم مصر ومن بالعراق ومن بالعواصم أني الفتى.. وأني عتوت على من عتى
استرحت قليلاً ثم قلت:
على الصحة العائدة.. على المخاطر الزائلة.. على الأمل الخالي من الذكرى..
أكتب اسمك.. وبمقدار كلمات أحيا.. أحيا ثانية.. ولدت لأعرفك.. لأسميك أيتها الحرية
أما عندما ذكرت اسم إيليوار في نهاية المقطوعة فقد تيقظت كقطة، قالت: الله، كم مضى من الزمن منذ أن سمعت هذا النشيد!..، ص: 116-117.

إن هذه النصوص تعلن بادئ ذي بدء عن العلاقة التي يربطها الروائي مع الشعر والشعراء، نحس أن النص الشعري يندمج داخل النص الروائي، بالرغم من السمات التي تميزه وذلك بواسطة المضمون الذي يعطيه له.

إن المواضيع الحاضرة هنا كالحب والحرية والمقاومة، هي نفس المواضيع التي تثيرها وتعالجها رواية «الآن... هنا»، هناك إذن تلاؤم واستمرارية، وليس أبداً كما يقال «صفيحة مزخرفة»، ولكن منيف وهو يضمن رواياته النص الشعري، فإنه يعطي لنفسه وسائل انتقال الشعراء المعاصرين، كما يكشف لنا ذلك بطله المثقف وهو يتحدث عن مسؤول السجن في موضوع الشعر، حيث يقول هذا الأخير: «أنظم الشعر على السليقة وأن قلبي هو الذي يدللني على ما يجب أن أقوله، وأما الموسيقى فإني أصل إليها ليلاً بالدق على الطاولة مع إيقاع الرجل اليمني وترديد كلمات كل بيت» ص: 430.

إلا أن الشيء المحزن والمضحك، والغريب الحاصل، في نفس الوقت، هنا، هو أن نرى أن الشاعر ليس في ذلك المثقف ولكنه الجندي، الحارس الفظ، الجلاد، وأن علاقته بالشعر هي جد صحيحة في الوقت الذي يقدر فيه على تعذيب الإنسان.

بهذا الأسلوب الساخر، يبدو أن منيف

من خلال هذه الشخصية، يحاول أن يصغر، ويقزم من شأن واقع الشعر والشعراء المعاصرين، إنه يكشف عن واقع أصبح الشعر فيه ضحية كما هو الحال بالنسبة لبطله، وأن الشعراء المعاصرين هم الجلادون الحقيقيون له.

ولعل هذا ما دفع بطل منيف إلى أن ينتقد بطريقة مباشرة شعر نقيب السجن، انتقاداً بلغ أشده وهو يصفه بأنه: «عبارة عن سرقات من أماكن وعصور متباينة إلى أقصى الحدود وأنه عبارة عن أناشيد مدرسية تعلم في مدارس الأيتام تحض على العفة والتضحية وحب الوطن وتذم الحسد والحقد والتعالي ولم ينس أن يلتقط بعض الأغاني والأهازيج العامية وتحويلها إلى الفصحى فبدت مثل الفزاعات بعد أن فقدت روحها وظلالها» ص: 431.

وهنا يبدو أن الكاتب لاحظ أن الشعر قد فقد كل فضيلة للتصدي أو للسحر، (إن من البيان لسحراً)، وبأنه أصبح لا شكل له ولا مضمون، لا دم فيه ولا نشاط ولا حيوية، وبأن الشعراء أصبحوا عاجزين عن الاستلهام العميق، فهم يبدون، وكأنهم فقدوا حتى معنى مهمتهم نفسها كشعراء.

إلا أنه إذا كان الشعر غير جيد فلأن الشعراء، إلى حد ما قد نسوا أسرار الشعر ودوره في الحياة، إنهم في نظر منيف يكتفون بالدوران نحو حلول من الكسل، يريدون أن يوصلوا إلى الأذهان أن الشعر ليس إلا أسلوباً للتسلية بدون أهمية، وسيلة جميلة لقضاء الوقت، والتي يمكن أن تصل إلى الرأس كالخمر، وعند الموهوبين أكثر، يمكن في بعض الأحيان أن يلعب دور المخدر.

ولعل هذا ما دفع منيف أن يحتفظ دائماً في ذاكرته ببعض الشعراء العرب، والذين في نظره شعراء حقيقيون، لأنهم عرفوا كيف يعبرون عن آلام وأحزان مجتمعاتهم وأثروا كثيراً في شعوبهم، لقد توجهوا بشعرهم جاعلين منه مرآة رمزية ينظر الناس فيها ومن خلالها آلام وآمال بعضهم البعض.

من بين هؤلاء الشعراء يذكرنا منيف بالشاعر العربي الكبير محمد مهدي الجواهري والذي هو في نظر منيف: «كان عندما ينشر أو يقول قصيدة فإنها تحدث هزة في المجتمع ولازال منيف يذكر عندما كانت الجريدة تنشر له قصيدة جديدة كان سعرها يزداد أضعافاً بسبب إقبال الناس عليها»[14].

وهذا يجعلنا نفكر في النقاش الكبير حول الشعر في الوطن العربي، والذي مثلته حركة الشعر المعاصر في بداية الخمسينيات

من هذا القرن مع الشاعرة نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب وآخرين.

إن الانتقادات التي أثارها هؤلاء الشعراء الأوائل، قد شكلت ثورة حقيقية في المفاهيم الشعرية في زمانهم. في نظر منيف: «كان هؤلاء شعراء حقيقيين وأثبتوا أنهم ذواقين للشعر القديم الجيد وأنهم مجيدون فيه أيضاً، لكن الشكل القديم لم يعد يكفيهم وهذا ما دعاهم لأن يبحثوا عن أشكال جديدة تلبي متطلبات المرحلة الجديدة وقادرة على التعبير عنها»[15]. ولعل الكاتب، يلمح، هنا، إلى الصفات التي اكتسبها الشعر العربي، إن على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل، هذه الصفات تبدو جامدة وثابتة بصفة نهائية ولا تتغير كما هو الشأن بالنسبة لقافية الشعر العمودي القديم، وهذه إحدى القواعد الصارمة في قول الشعر.

فقد تطلب ذلك صراعاً كبيراً للخروج من هذه الإشكالية لأنها كانت بمثابة قيود منعت من ظهور انطلاق جديد للشعر العربي، وكانت مهمة هؤلاء الشعراء الأوائل صعبة للغاية، في نظر منيف هؤلاء هم الشعراء الذين ينبغي وصفهم بالشعراء المعاصرين، لأن المعاصرة في نظره، هي: «التناقض الجذري مع التراث، هو الرفض للجمود، الهدم الخلاق، البحث عن أفق وعن مناهج جديدة، إنه رفض لكل ما هو سائد وما يقيد الحرية»[16].

ليس إذن من قبيل الصدفة إذا كان مدير السجن قد عرض كمنظر للشعر التقليدي، الشخصية التي تعنف بالكلمات، تعذب المعاني، تكسر الإيقاع، وباختصار شديد تقتل حياة الشعر نفسها.

إن المعاصرة في نظر منيف ليست هنا، إن المعاصرة في نظره إنسانية، عادلة وحرة، هي مرآة الحياة والناس، هذا اللعب بالكلمات عند بعض الشعراء المعاصرين هو هدف في حد ذاته، وليس جزءاً من البنية النصية، وهذا مناقض تماماً مع مفهوم المعاصرة كما يراها منيف وكما طبقها الشعراء الأوائل، ففي نظر هذا الكاتب أننا يمكن: «أن نعترف لمن يتعامل بهذه الصياغة ضمن منظور شكلي بحت بالبراعة، لكن الحداثة تتجاوز ذلك، لأن مهمة الفن زيادة وعي البشر وليس خداعهم أو تضليلهم، وتحريك أنبل ما في الإنسان من المشاعر من أجل تعبير الحياة الراكدة، أما إذا ظلت الحداثة تقنية فإنها تفقد مبرراتها»[17].

نفهم إذن بأن الشعر يتغذى بالفكر كما يتغذى بالعاطفة، إنه يعبر عن الحياة على شكل تحول في الزمن، بلغته الخاصة المكونة من مادة صوتية، وعناصر إيقاعية، الكل

يسبح في تعقيدات لا نهاية لها، أصداء داخلية بين الكلمات والصور.

إلا أن منيف ليس عدواً للقافية ولا للإيقاع التقليدي، ولكن لديه موقف وسطي في ذلك، بما أنه يدعو إلى الشعر الجيد، سواء كان تقليدياً أو معاصراً، المهم بالنسبة إليه هو أن يكون له هدف، أن يؤدي إلى تغيير، وهذا ما يؤكده وجود شعر وشعراء من أصول مختلفة وحقب متباينة.

1-8 – المثل السائر والقول المأثور:

إن المثل كما تحدده المعاجم، هو: «ملفوظ صغير يعبر عن حكمة شعبية، حقيقة ذات معنى جيد، أصبحت استعمالاً مشتركاً». أما القول المأثور، فإنه يحدد بأنه: «يشبه الحقيقة العامة قول واسع الانتشار يصبح مثلاً».

إن المثل يلخص مواقف جد حكيمة، فمنيف يحاول أن يلخص أفكاراً كثيرة ورؤى من خلال المثل، فبواسطة المثل يمكن: «أن نسكت ثرثاراً أو ننشط محادثة، أو نصبح بين القلوب نجتنب الخطابات الطويلة، أن نوبخ ضالاً، أن نفند حجة، أن نصلح خطأ، أن نجيب دعوة». وهكذا فروايات منيف تنفتح على المثل والقول الشعبي، وكما هو الحال بالنسبة للشعر، نجد إحالات كثيرة ومتنوعة. فهي بمثابة عنصر دعم خارجي استعمله الروائي، إنه يساعد على إعطاء نشاط أكثر وقوة أكبر للنص كما يسهم في خلق أصوات جديدة داخل النص، أصوات تهدف أساساً إلى خلق بنية جديدة، يشكل فيها تعدد الأصوات عنصراً أساسياً. فالمثل: «جزء من تعدد الأصوات، هو حالة من تعدد الأصوات، وهو خطاب مروري حيث يتخلى القارئ طواعية عن صوته ويستلف آخر كي ينطق مقطعاً من الكلام الذي لا ينتمي له شخصياً، والذي لم يقم إلا بذكره»[18].

إن الرجوع إلى المثل ليس إذن من قبيل الصدفة، بالعكس، إنه يضمن توضيح قيمة كلام الفرد بالكلام العالمي الخالد. كما يستثمر الكاتب ويعطيه أبعاداً إيحائية في النص، وقد لاحظنا في روايات منيف أن الأمثال المتضمنة في البنية الروائية هي من مختلف الأصول، فهناك المثل الصيني، والمثل البصري، والمثل العامي.. كما أن هذه الأمثال قد عرضت في عدة مستويات لغوية: اللغة العربية الفصحى، والعامية وبعض اللهجات. وهذا يقوي مرة أخرى ظاهرة تعدد الأصوات، أصوات المناضلين، المثقفين، المواطن العادي، البدوي، الفرنسي، الصيني، والهندي.. وآخرين، والكل يختلط لكي يخلق نوعاً من «الجوقة»، لغتها تنزاح في نفس الوقت عن اللغة الأدبية واللغة المتداولة.

وهكذا فالمثل القائل: «أطول رحلة تبدأ

بخطوة» ص: 83، هو مثل صيني أصبح عالمياً، وهو طريقة للتحريض والتشجيع على الفعل والحركة لدى الفرد، وهو ليس بعيداً عن المثل الفرنسي، الذي يقول: «الخطوة الأولى هي التي تحتسب» كما يمكن أن يقترب من المثل العربي الذي يقول: «من سار على الدرب وصل»، كذلك المثل الذي يقول: «من يزرع الريح يحصد العاصفة» ص: 96، وهو مثل عالمي، وهناك أمثال أخرى تقترب من القول المأثور، من مثل: «الصبر مفتاح الفرج» ص: 57.

وكذلك المثل: «ومن الحب ما قتل» ص: 130، الذي ينطبق تماماً على البطل المنيفي، فحب هذا البطل للكلمة وللوطن للقيم الإنسانية وتشبثه بها والنضال من أجلها يجعله يدفع دائماً الثمن الذي يصل في بعض الأحيان على القتل، كطالع العريفي وعساف الفهد مثلاً. أو المثل القائل: «البيضة ما تلاطم لحجر»، ص: 225، والذي قد يقابله في الفرنسية: «جرة الطين ضد جرة الحديد» هذا المثل يذكر بحالة البطل في أغلب روايات منيف، بطل يجسد الضعف والعجز أمام السلطة التي تقدر على تدميره، هذا المثل جاء على لسان أحد الجلادين والذي يمثل السلطة والذي لا يتوقف عن القول للسجناء: «ولازم تعرف أننا هنا نقدر نسوي كل شيء لا أحد يسألنا ولا أحد يحاسبنا شورنا من راسنا نحن نقدر نخلي البلبل ينهق والحمار يغرد وما مر أحد من تحت أيدينا إلا واعترف وقال حتى بأي شيء كان يفكر أو يحلم» ص: 208.

إن استعمال هذا المثل هو طريقة للتنبيه، تنبيه موجه لكل فرد يريد أن يعارض وحده السلطة، تنبيه لا شك في ذلك، وتذكير بقوة السلطة وفي نفس الوقت تنبيه إلى ضعف وعجز الفرد، وهذا ما يؤكده مثل آخر يقول: «إذا تكلمت في النهار فالتفت وإذا تكلمت في الليل فاخفت» ص: 18. كما نصادف أمثالاً أخرى مثل: «أسمع كلامك يعجبني، أشوف أفعالك أتعجب»، ص: 413، والتي تذكرنا بأن قيمة الفرد توزن بالأفعال وليس أبداً بالكلمات. وبصفة عامة إن قيمة الكائن ليست في الظاهر، نلاحظ هنا تسديد الانتقاد والسخرية تجاه الذين يتحدد الدين وقلق شعوبهم عندهم في بعض صيغ التقوى والغوغائية.

هناك أمثال أخرى لا ينقصها أن تنشر بعض النصائح كهذا المثل: «خبي أخطياتك الكبار لعمك آذار» ص: 127، والذي يقال بخصوص الظروف الصعبة التي تكاد تحل، فشهر مارس في بعض الأحيان هو شهر أكبر برودة في فصل الشتاء، فسكان طيبة في رواية التهابات، يسقطون الطيور دون روية، إنها مصدرهم الوحيد من اللحم

المتقفي، يعني الحيوانات القليلة (طريدة بالوبر، أو بالريش)، هؤلاء يصدق عليهم هذا المثل، لأنهم لا يرون العواقب البعيدة، وإما ينظرون كما يقال: «قريباً من أنوفهم» فقد يجدون أنفسهم يجدون أنفسهم يوماً ما بدون مصدر عيش.

إن هذه الأمثال مررها الكاتب في خيط المحكي ليس فقط لخدمة بنيته الحكائية، ولكن أيضاً من أجل خلق بنية روائية جديدة، تستفيد من كل ما هو محلي، وأيضاً مما هو عالمي وإنساني.

2-8 – الصورة المرئية: لوحة تشكيلية، صورة فوتوغرافية، ورقة بريدية:

إن تضمين الصورة المرئية داخل النص الروائي يعد ظاهرة أدبية وفنية في نفس الوقت، وهذا ما يسمى بالتناص السيميائي المتنوع Intertextualité Hétéroséniotique، ويمكننا الحديث عن هذا النوع من التناص عندما: «يمكن للنص أن يرجع إلى لوحة فنية أو مؤلف موسيقي، إلخ..»[19]. إن هذا التعريف يمتاز بإثارته لسؤال القراءة، ففي غياب إحالات ظاهرة، تبقى مسألة تقريب نص من المجموعة المتناصة التي يحيل عليها، لها علاقة بقدرة وكفاءة القارئ، أي بثقافته وبذاكرته.

في روايات منيف نلتقي مع بعض الصور التي تحيل على هذا النوع من التناص: بعض المقاطع في هذه الروايات تحيل على مؤلفات فنية، وبعض الوحدات التشكيلية المعروفة أو ببساطة بعض الأجسام.

ففي رواية «شرق المتوسط» يخبرنا السارد/ البطل رجب إسماعيل بأن عادل ابن أخته أنيسة كتب له رسالة توصل بها وهو في السجن، وقد أرفق الرسالة بورقة فيها صورة غزالة وذئب. فهذه الصورة ليست خالية من المعنى أو بدون دلالة، فهذه إحالة جد واضحة على وضعية الطفل عادل، إن صورة الذئب هنا يرمز للسلطة والقوة، وصورة الغزال ترمز إلى الضعف.

كما أن رمز الغزال قد تكرر في روايات منيف. ففي رواية «قصة حب مجوسية» يقول بطلها، وهو مجهول الاسم: «أريد أن أضع على وجهي قناع غزال: عينان شاكيتان ووجه شاحب فزع»: ص: 52، وفي رواية «الآن... هنا» نقرأ أيضاً قول البطل وهو يصف مايا إحدى المرضات في مستشفى براغ، قائلاً: «مايا، الغزالة، مايا الحزن والفرح يتعانقان.. يتداخلان.. العينان الواسعتان تمتلئان دوماً بالدموع والعسل»، ص: 126، إن القناع هنا لا يكشف فقط عن الظاهر، بل يكشف أيضاً عن حقيقة الباطن،

إنه يخفي الضعف، والتهديد المستمر وبدون دفاع أمام العنف، إذ ذكر الغزال هنا هو تجسيد للألم والحزن.

صور أخرى وردت في النص الروائي وتتعلق بصورة الفرس المجنح الذي يطير في السماء، وهذا يذكرنا بالبراق الذي أسري على ظهره ليلاً بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ثم عرج به إلى السماء الدنيا ثم إلى سدرة المنتهى، فقد جاء على لسان البطل وهو يشهد صور التعذيب التي تلاقيه سلوى وهي إحدى السجينات، قائلاً: «كنت وأنا أراها ترفع على الطاولة، وكأنها ذلك العظيم يمتطي البراق أو تشبه الخضر على حصانه» ص: 278.

إن نظرة المرأة هنا عرضت بدون دفاع أمام الجلادين الذين يستعدون لتعذيبها، لقد حملت المرأة لكي تعذب كضحية وهذه الصور في خيال الكاتب أخذت نوعاً من التعالي، – تطابق الصور: صورة النبي محمد عليه السلام وشخصية الخضر – نوع من التطلع كقربان لله. وهنا منيف يريد أن يثير مجموعة من القضايا التي تهم المرأة، ومنه مكانتها في المجتمع، فإذا كان الكاتب يشبه هذه المرأة المعذبة ببعض الأنبياء، فلكونها تشبه هذه الشخصيات في مقاومتها وإرادتها وفي صراعها مع قوى الشر. إنها تشبههم تماماً، تشبه كل واحد منهما وهو يمتطي حصانه المجنح الذي يرمز إلى الخيال الخلاق وتعاليه الحقيقي.

كما ينبغي للدلالة الرمزية للحصان المجنح أن تأخذ بعين الاعتبار العلاقة التالية: خصوبة – استعلاء، فصورة التعذيب لهذه المرأة كما وصفها بطل الرواية هي طريقة للقول بأن الخير هو الذي سينتصر وهو الذي سيستعلي على الشر، الخير هنا تجسده المرأة رمز الخصوبة والغنى والخيال المتسامي.

في حين أن الشر تجسده السلطة/ الجلاد الذي يعارض الخيال والخلق، إن ذكر تعذيب هذه المرأة بهذه الطريقة، يبين هذا التقابل وهذا العداء ضد الفكر والإبداع، وقد اعتمد الكاتب خيالاً وتاريخاً تحتفظ بهما الذاكرة الثقافية الجماعية لوضعيه هذا التقابل بين الخير والشر. فالتناص هنا يأخذ بعين الاعتبار تفاعلات محددة ومؤكدة شكلياً، ليس بين نصين فقط، وإنما أيضاً بين نص وأنظمة دالة أخرى، كالفن التشكيلي مثلاً.

إننا نجد هنا مشروع منيف لخلق رواية عربية جديدة متطورة ومنفتحة على أجناس أخرى، رواية تكسر كل الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية، المحلية والعالمية، لأنها بدون هذا الانفتاح لن تتطور.

3-8 – الحكاية الروائية:

إن التناص في روايات منيف لا يقتصر على تضمين النص الشعري، أو الأمثال الشعبية والفنون التشكيلية فقط، ولكن النص الروائي المنيفي ينفتح أيضاً على نصوص أخرى، كالأقصوصة، والحكايات الشعبية، الطرفة أو النادرة، النكتة أو الملحة، الخرافة، الأسطورة، التي جاءت لتنتظم داخل الملفوظ الروائي، وتكوّن معه بنية واحدة.

وهكذا، ففي رواية «النهايات»، يمكننا أن نتحدث عن «القصة داخل القصة». فقد خصص منيف نصف هذه الرواية المعنونة بـ«حكايات الليلة العجيبة» لانتظام مجموعة من الحكايات والقصص القصيرة، يمكن مقارنتها بحكايات «ألف ليلة وليلة» التي استلهمها الكاتب وهو يكتب رواية النهايات، معتمداً على مناخها وأجوائها.

فهذا الرجوع إلى البعيد وإلى التراث الأدبي ليس دون دلالة، إنه لولا هذه الطريقة لإغناء المعنى في النص، منطلقاً من ذاكرة ثقافية تفرض فعلها الحواري وتنتج معناها الخاص.

فالقصة التي تنقل الذاكرة العربية يمكن أن تعرض في سياق روائي لتعطي للأحداث تجسيداً حقيقياً، لها نماذجها الحية، وهكذا، فالبنية الروائية لحكايات الليلة العجيبة تنبني على مبدأ الحكاية، إلا أن كل قصة من هذه القصص تحتفظ ببنيتها الخاصة، كما تحتفظ أيضاً بدلالتها الخاصة، وعلى الرغم من الانتقال من موضوع إلى موضوع آخر فإنها لا تخرج عن الإطار العام، لوجود رابط بين هذه الأجزاء، فهناك وحدة عضوية وموضوعية داخلية تربط بين الأحداث نفسها وبينها وبين الحدث المركزي الكبير.

فكما هو الشأن في حكاية ألف ليلة وليلة، حيث يقتل الملك شهريار في صباح النساء العذارى اللواتي تزوج بهن في الليل، هذا الأخير انتهى بنسيان خيانة المرأة الأولى له بما أن القصص التي تحكيها له شهرزاد تثير اهتمامه وعاطفته، فإن أهل الطيبة في رواية «التهابات» يحكون قصصاً وحكايات مفاجئة بتنوعها، قصص منتظمة بعضها ببعض على طريقة ألف ليلة وليلة، قصص أذهلتهم ودهشوا لها، فقد كانت القصص وهي تتوالى: «تثير الدهشة وتبعث التساؤل» ص: 156.

فهذه القصص لم تترك أحداً إلا وحركت في أعماقه موجة من التساؤلات والحزن: ماذا تعني الحياة وماذا يعني الموت؟ ولماذا تنتهي حياة المخلوقات بهذه الطريقة العاتية، لماذا تصمت المدينة أيام المحن الذي يأكل الأحشاء وتتذكر أياماً لا يفيد التذاكر؟.

ففي ظل القصص التي تروى وتحت تأثيرها المباشر: قصص مأساوية كقصة عساف الفهد بطل الرواية التي انتهت بموته، أدرك الناس بأن موت هذا الأخير لم يكن موتاً مجانياً.

فمع القصص والذكريات التي يحيونها تتفجر أحاسيس الحزن، وينبثق الوعي الجماعي، فقد أدرك أهل الطيبة أن عساف هو واحد من الذين طالما وارتهم قرية طيبة تحت ترابها، بدا لهم كبيراً ومهماً والكل يرى أنه من غير المقبول أن يرحل عساف بهذه السرعة، وكانت هذه القصص التي تروى حول جثمانه كافية بأن تكون حاسمة في ثورة أهل طيبة ضد الشر الذي يطاردهم والموت الذي يهدد حياتهم.

من هنا يتبين لنا أن هناك أولاً مساءلة للذاكرة الجماعية والتراث واكتشاف تساؤلات خفية حول الموت والحياة لإنسان سيصبح بطل الرواية التي بحكايات الليلة العجيبة، وفي إطار عملية التحطيم والتحليل والتكوين، لقيت جذورها في هذا التراث، وهكذا بنيت رواية النهايات، من خلال نص قديم ولكن من منظور جديد، وكأن القصة - الأم تحولت عندما التقت بالقصة الثانية، إلى عالم جديد، وبالتالي، إلى انبثاق دلالة جديدة، وأخيراً إعطاء رسالة جديدة.

4-8 - النص الديني:

في روايات منيف يبرز التناص أيضاً من خلال تضمين بعض النصوص الدينية: آيات قرآنية، كلمات من التوراة، كلمات من الإنجيل، أحاديث نبوية، أدعية.. نفدت إلى الملفوظ، وتعلقت به، مكونة معه جسماً واحداً، الشيء الذي يجعلنا نظن أن هذه النصوص تنتمي للبنية الروائية العامة للنص نفسها.

هذه النصوص تغني النص الأم وتزيد من أصالته، من المعلوم أن الله تبارك وتعالى دائماً يذكر عند المسلمين.. إلا أنه يجعل الكاتب في فلم الجلادين بعض الألفاظ التقية والكلمات الإيمانية، فإنه يريد أن يظهر هزء الموقف.

كما لو أن الدين يأتي لإغاثة الطغيان والظلم، وكأن أصحاب الأفعال السيئة هم خليفة الله في أرضه، كما يحكي ذلك بطل «الآن... هنا» وهو في السجن يصف حالة الجلاد أثناء التعذيب، قائلاً: «وخيم الصمت، وبعد قليل جاء الصوت مرة أخرى لكنه بدا مختلفاً تماماً، كان أقرب إلى الدعاء أو الترنيم ˚بسم الله الرحمن الرحيم، محمد رسول الله والذين آمنوا معه أشداء على الكفار رحماء بينهم تراهم ركعاً سجداً، يبتغون فضلاً من الله ورضواناً ˝ وتنحنح مرة أخرى ثم تابع بتوسل: (يا إلهي.. ربنا

الذي في السماء عرشه أنت تعرف أنه من أجلك ولخدمتك نضرب هذا الكافر) سمعت تمتمة غير واضحة بعد هذا الدعاء ثم انفتحت على أبواب الجحيم!..» ص: 215.

نلاحظ هنا كيف اجتاز الجلاد لنفسه تمثيل الإله في مكان التعذيب، ويحاول أن يبرر جرائمه ضد السجناء، لا أحد من طبيعة الحال كامل، ولكن الفضيحة التي تدفع الشخصية هي دائماً في ازدياد، كما يوضح المقطع التالي، حين يقول البطل: «في اليوم الثاني جاءني الشهيري: عسى أن الله هداك؟ وحين صمت تابع وهو يهز رأسه بأسف: ˚إنك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء وهو أعلم بالمهتدين˝، ثم فجأة تغيرت لهجته، وكأن إنساناً آخر بداخله أخذ يتكلم: أو بعدين معك يا ابن العريفي تحسبني ما أقدر أذبحك؟ تتصور نفسك قوي ولا أحد يقدر عليك؟ ص: 270.

فأسلوب السخرية هنا هو تعبير عن حرمان مؤلم لا يحتمل، لقد مكن الكاتب من أن يتصدى إلى الأعذار والحجج الكاذبة، إلى الكلمات الفارغة، وأيضاً إلى العنف القاتل في كثير من الأحيان، كلمات جلاد متستر تحت لباس ديني يحطم البطل.

فباستثماره للنص القرآني يعطي منيف لهذه النصوص أبعاداً إيحائية، من أجل انتقاد، الواقع النصي، من خلال شخصياته، الذي ليس سوى صورة للواقع الخارجي - نصي.

إنه واقع يعذب فيه الفرد باسم الدين أو باسم دين يبدو متناقضاً، إن الأفعال هنا مناقضة للأقوال، منبع العنف والألم، وليس أبداً منبع السلام والسعادة 240، فعندما طلب الجلادون من طالع العريفي أن يرفع سبابته أثناء التعذيب إذا ما قرر الاعتراف، أخذ هذا السجين يخاطب نفسه، قائلاً: «هل أستجيب للنداء في داخلي، أم أستسلم لهؤلاء الذين ينهالون علي باسم الله بهذا الشكل الأرعن؟ أتذكر الله الذي حدثتني عنه جدتي أتذكر الله رحيماً يحب الفقراء ويكره القسوة والظلم»، ص: 216.

فهنا كل الإحالات عن إيمان الجلادين أتت لكي تفضح أفعالهم بتصويب سلاح الدين ضدهم، كالإيحاءات الإنجيلية التي توضح ذلك، حين يقول البطل: «وقال إرميا في الإصحاح الخامس: اسمع هذا أيها الشعب الجاهل والعديم الفهم، الذين لهم أعين ولا يبصرون، لهم آذان، ولا يسمعون، إياي لا تخشون يقول الرب أولا ترتعدون من وجهي»، ص: 24. أو حين يقول كذلك: «وخطابكم منعت الخير عنكم، لأنه وجد في شعبي أشرار يرصدون كما نحن من

القانصين ينصبون أشراكاً يمسكون الناس، مثل قفص ملآن طيوراً هكذا بيوتهم ملآنة مكراً. من أجل ذلك عظموا واستغنوا، سمنوا لمعوا. أيضاً تجاوزوا في أمور الشر. لم يقضوا في الدعوى، دعوى اليتيم. وقد نجحوا. وبحق المساكين لم يقضوا. أفلأجل هذه لا أعاقب، يقول الرب، أولا تنتقم نفسي من أمة كهذه؟، ص: 25. وقول طالع العريفي لصديقه في السجن عادل الخالدي: «لا أريد أن أصدع رأسك بأقوال الأنبياء لكن أريدك أن تسمع ما قاله إرميا في الإصحاح السادس سأتلوه على مسامعك وأمضي، يقول: (أهكذا قال الرب؟ قفوا على الطرق وانظروا واسألوا عن السبل القديمة أين هو الطريق الصالح وسيروا فيه فتجدوا راحة لنفوسكم، ولكنهم قالوا: لا نصغي: لذلك اسمعوا يا أيها الشعوب واعرفي أيتها الجماعة ما هو بينهم، اسمعي أيتها الأرض، ها أنذا جالب شراً على هذا الشعب، ثمر أفكارهم لأنهم لم يصغوا لكلامي، وشريعتي رفضوها) آمين!» ص: 25.

في هذه المقاطع الطويلة ينمحي الكاتب بصفة تامة وراء الكلمات الدينية، وهكذا فهذه المقاطع المنوطة بالتواصل تبدو وكأنها مقروءة لا متكلم بها، ولكن بما أن لها في السياق قيمة تعضيدية، فإنها تقول كلها: «أنا قول: قال أحدهم: (أنا أقول): أنا...»، وبالتالي تكتشف وظيفتها الحقيقية والتي هي تأكيد الكاتب كذات متكلمة من جهة، وتأكيد موضوعيته من جهة أخرى.

إنها طريقة ذكية في القول: لست أنا المتكلم، هنا، ولكنه صوت الدين نفسه وأن الرب هو نفسه الذي يتكلم، هذا الرب الذي عذب البطل باسمه، ولاقى كل أنواع الآلام، رب في الكلام القديم، وبواسطة هذه الأصوات المرخص لها والمعروفة، وهي تتكلم، تفضح الشر ومن يفعلونه، إنها حقيقة نصية، بدون شك، ولكنها تحيل على الحقيقة الخارج – نصية، حقيقة منطقة ما من شرق المتوسط.

الهوامش

1) A. R. Grillet, Pour un nouvau roman, Gallimard, 1978, p. 27

2) عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، 1992، ص: 276.

3) المرجع نفسه، ص: 276.

4) المرجع نفسه، ص: 187.

5) المرجع نفسه، ص: 46.

.5) M. Bakhtine, Eshétique et Théorie du Roman, Gallimard, 1978, p. 152.

7) عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص: 312.

8) عبدالرحمن منيف، شرق المتوسط، ص: 169.

9) المرجع نفسه، ص: 171.

10) E. Benveniste, Prodoéme de linguistique générale, Gallimard, 1974, p. 263.

11) B. Valette, Esthétique de roman moderne, Nathan, 1985, p. 87.

12) E. Jacquart. Le théatre de dérision, Gallimard, 1974, p. 207.

13) J. Kreateva, Le Texre du roman, Mouton, 1976, p. 65.

14) عبدالرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص: 262.

15) المرجع نفسه، ص: 73.

16) المرجع نفسه، ص: 64.

17) المرجع نفسه، ص: 73.

18) A. J. Griemas, Du sens, Seuil, 1970, p. 309.

19) D. Sangsue, L’intertextualité, in Littérature, les Grands Atlas Universalis, 1930, p. 28.

* * *

البحر

جبير المليحان

إلى محمد العلي.. باحثاً عن قطرة ضيعها في البحر!

فجعني وجه عبدالله، الحزين كأرض:

- ما بك؟

- مررت بجانب البحر ولم أره!

دقت كلماته في حلقي الحنظل، فقلت له بمواساة:

ألا تعرف البحر؟!

ظل سؤالي معلقاً فوق وجهه كصمت الأيام الخوالي، ولم يكن لي غير أن أداري عينيه ليفر السؤال من وجهه، كبر صمته كصخب البحر الهائج بجوارنا.. وغطتني غيمة قلق شاسعة، ركضت فيها، وصمته يتشعب من حولي، عدت إلى حيث يجثم ماداً عينيه إلى حقيقة بعيدة.. نطقت لسؤالي الناشب فيه:

- إذ تقفز الشواطئ من أقدام الأطفال يا عبدالله، يسحب البحر أحزانه كل مساء، ويدلف كعجوز، بعيداً عن ضجيج المدينة، وأضوائها، حيث أحضان الظلمة الفسيحة. هناك سرير أحلامه، وغار هدوئه: ينام ويفيق، ويعد في أوقاته الخاصة أغانيه، وهداياه التي سيحملها للصيادين، يصنعها من صبره على هيئة أمواج متقافزة داساً وسطها اللآلئ والمحاور، وعطور الأعماق!

لا يدري.. وهو الحيوان الضخم الواسع المسكين - أنه قد كشف أحشاءه، وترك بطون الأصداف مفتوحة فاضحة عري المحار، والسمك الصغير، والطحالب، والكائنات الدقيقة؟!... كلها تفغر.. في عيون الليل خائفة!

فرّ - الآن - السؤال المتعلق في وجه صديقي عبدالله كطائر، صوب أسهمه إلى اصطفاق الموج.. وغاب كبروق الليل الطارئة. أفاق عبدالله وأخذ يمشي نحوي بعينيه، بمساحات حديث لا نهاية لها، زرعت له هذا القول:

- في ذلك الوقت - يا عبدالله - يأتي الرجال الذين لا يرون من الأرض غير أتربة الذهب.. يحملون أدوات الحفر، وأمتار القياس، وخرائط البنايات، ورزم المنفذين.. وينقضون على أحشاء البحر، يفرونها..

تتعالى صرخات المحار والسمك الصغير والطحالب والكائنات الدقيقة.. تبتعد النجوم التي كانت تخفق لها في السماء.. والرجال الليليون المدلهمون بالبيع يهيلون الرمل.. تغور بعيداً.. بعيداً، وهي تعول تحت طين البنايات وقاماتها العملاقة، تدور، مثل الفجيعة، وهي لا تعرف كيف ترجع إلى بحرها!

قبيل الفجر، يتمطى البحر النائم، عائداً بفرحه، إلى شاطئه البعيد.. عملاً بمحاصيله الليلة: الأغاني، والأسماك اللامعة، والشوق الكبير لشباك.. وهدايا الأمواج المتقافزة.. يلمح أخيلة الصيادين المبكرين كالطيور، يضحك، مطلقاً قطعان الأمواج البيضاء لملاقاتهم.. ولكنه يلمح بعينيه البعيدتين غيمة قاتمة فوق رؤوسهم، ونقاطاً صغيرة على الشواطئ النائمة مثل الأطفال، ويسمع صراخاً يتعالى نحوه.. نحو مخدعه وأسراره وكنوزه: إنهم الصيادون والأطفال يلملمون جثث الأصداف، ويتجهون بها إلى مقابر البنايات.. يتوقف البحر عن الضحك الآن، ويأمر أمواجه أن تصطخب.. يستدير، ويعود، بعيداً، بعيداً، حيث لا يراه المارون بجوار!

* * *

قطرة مطر

محمد البساطي

سـألت الـباشـكـاتـب وأنـا أمـد لـه أوراق الإفراج عـن الـبـعـض مـن الـدفـعـة الـجـديـدة لمراجعتها:

– ما جاش يوم كان المعتقل فاضي؟

– أما سؤال؟ بس حصل مرة. من سنين.

رجع بظهره للوراء. وجهه العجوز الضاحك:

– ولا واحد كان في المعتقل. العنبر قفلناه. القوة كلها. كتبة. حراس. ضباط، كانت زي الفراخ الدايخة. يقعدوا شوية. يمشوا شوية. تبص للمعتقل من أوله لآخره. اسكت هس. لا له طعم ولا لون. احنا الكتبة غيركم مفيش شغل نسحب القديم نبص فيه تاني. ونزهق. كل واحد يسحب كرسي ونقعد في الطرقة. ونشوف الضباط عملوا زينا. والحراس فرشوا قعدات الخوص وتربعوا. لا فيه ميري ولا انضباط ومين يفكر فيه. يوم ورا يوم ومفيش خبر عن معتقلين، فكرني ببلاد الناس فيها تقعد تستنى المطر.

وجهه الشارد وهو يحكي:

- كان حالنا حالاً. والحراس اشتغلوا في النظافة على الأقل المكان يبقى نظيفاً. مشوا في المعتقل يجمعون الزبالة في مقاطف. وجروا الزحافات. كل واحد منهم خلع سترته وشمر رجلي البنطلون وغسلوا الحمامات آه. عشرة أيام بالتمام.

الكتبة الثلاثة تركوا ما بأيديهم وراحوا يسمعون.

- وفي يوم بعتوا لنا واحد. معتقل واحد. الخبر كان وصلنا قبلها بساعات. ومحدش صدق. عقيد المعتقل نفسه ضرب كفاً بكف وقال:

«دول بيهرجوا».

الزبون الجديد وصل. أول ما دخل الساحة رجع خطوة والثانية. منظرنا كان يخوف. قوة المعتقل كلها خرجت تشوفه. الحراس واقفين في شكل صف بيحلقوا فيه. الضباط في الطرقة واحد ورا الثاني وعيونهم عليه. حتى العقيد وقف بباب مكتبه. واحنا الكتبة - أشار إلى الثلاثة - كان غيرهم هنا - خرجنا نشوف قطرة المطر اللي نزلت.

الزبون واقف. يبص هنا وهنا وما يتحركش. الحارس اللي جاء به وقف وراءه ساكت شوية والعقيد دخل مكتبه. واحنا كمان بصينا عليه من فتحة الباب شفناه قاعد أمام العنبر وبابه مفتوح. بصينا بعد شوية نفس القعدة. والحراس واقفين على بعيد. ولا واحد يقرب منه أو يكلمه. قالوا بعدها إنه فيه حاجة لله. وصحيح، الجدع كان شكله طيب قوي، موش بتاع مشاكل، زي لقمة عيش تشوفها في الشارع تبوسها وتحطها جنب جدار. ساعة والثانية وخبط على باب المكتب، ومفيش حارس منعه:

- ادخل.

دخل، بصينا له موش مصدقين. قال:

- أقعد معاكم شوية؟

أشرت لكرسي جنب الباب. قعد، حاجة خلتني من غير ما أفكر أعزم عليه بسيجارة أخذها، وواحد في المكتب عمل له شاي شربه. كل ده وهو ساكت، لا يبص هنا ولا هنا. شوية وسألني:

- لو سمحت أنا هنا ليه؟

أقول له إيه: احنا مانعرفش. كل اللي قلته:

- شدة وتزول.

وخرج شفناه بعدها ماشي في المعتقل. رايح. جاي.

كل يوم يمر علينا، يصبح ويمشي. ويقعد مع الحراس، اللي يرضى منهم، أكثرهم كان يخاف منه. ويلعب السيجة مع واحد أو اثنين. ويمر على الضباط في المكاتب يصبح عليهم. وكان هنا حارس امرأته حامل دخل علينا الصبح يهلل ومعاه حلويات:

– مراتي جابت الولد. بعد أربع بنات. الجدع ده بركة.

كان يعمل مهندساً في شركة. من نفسه لم يطلب شيئاً يخالف التعليمات. نقول له:

– ادخل.

ويدخل، ويبدأ يساعدنا في الشغل.

– انسخ الصفحتين دول.

كان خطه حلو. يقعد جنب المكتب وينسخ.

على هذا الحال شهر كامل وجاء الأمر من الإدارة بالإفراج عنه. وليه؟

اعتقلوا غلط كان المقصود واحد غيره. أجروا معه التحقيق، وأرسلوه إلى معتقل آخر.

* * *

بحر العيون

جار الله الحميد

كانت محتقنة ذلك الصباح بشكل جعل زميلاتها يتخلين عن طريقة مزاحهن معها، تلك التي تلح على نقاط ضعفها ودهشتها كطفلة. إن أسوأ شيء هو هذا (الكونتر) الذي يقفون خلفه ويمدون أعينهم الطويلة المحمرة كقرون الفلفل الحار اليابس المطبوخ. وعندما تقوم تبحث عن رف وربما يكون البالطو عن مؤخرتها وهنا تمتد أعين بالغة الطول، وكلهم لا يستحقون مجرد التفكير بالمغامرة من أجل توريطهم في زيجة كزيجات خلق الله. مرضى بالجنس لأن أغلب ذوي العيون الطويلة والمزكومين دوماً هم الذين يجيئون برفقة أهلهم من أول الزوجة إلى الشعب! كل الأطفال فالمستوصف طقس ترفيهي في نظرهم. أووف. أمس كلمها. عارف ندا صاحب المستوصف. المؤلم أنه الوحيد الذي لا تسبه حين يبدأ الغزل. قالت مرة لأمها. فصمتت العجوز طويلاً وكادت تموت. رأت عينيها الحبيبتين تغرورقان قالت: يمه بلا هالسؤال؟

- اسمعي با بنيتي. أدري والله أنه حرام وأن هالكلب مجرم ولا هو مفرق بين حلال وحرام. بس يا بنيتي هو كلام يطير به الهواء. اجعلي نفسك كأن لم تسمعي يارب الشكوى لك. حنا بحاجة الألف وخمسمية. أبوك تعود من خلق أن الشغل مزاج، ومع ذلك ينفخ ويناطح بقرون من حديد ويطلب. بنتك هالملعونة تشتغل بلاش؟ ليش أسمح إنها تشتغل. جيبي 200 وإلا والله لذهبت للتو واستقلت لها.

قالت (زهرة) زميلتها النحيلة؟ شلون بحر العيون؟

- بحر طل!

فتضحك زهرة:

- زعلانين اليوم؟ وش فيك؟ هل كلم اليوم؟

دق جرس الهاتف الغليظ قفزت (ميثا) أنا أرد، مرحباً، سم. العنود؟ حاضر تفضل.

ومدت لها السماعة:

- متى يهدي الله الحبايب؟

- تبي شي؟

- أبيك يا حلو يا منكد علي نومي يا عنود ارحم.

- يا شيخ فيه ناس.

- أنا ما علي منهم، على الأقل.. وصمت، كان يلهث.. على الأقل يحصل هال...

وصرخ وأقفل السماعة شعرت بالدوار والغثيان، وقررت الخروج وفي وقوفها عند الباب قالت:

- بنات بأمان الله. أظني لن أرجع.

* * *

قصتان قصيرتان جداً

فهد الخليوي

بحر وأنثى

كانت الشمس قد أوشكت على الغروب. بدت خيوطها الذهبية تمتزج بزرقة البحر وكأنها قناديل صغيرة تضيء من بعيد. اقتربت المرأة نحو الشاطئ. حدقت عبر الفضاء الرحيب. لم يكن بينها وبين البحر حجاب. تركت أسمالها الرثة قرب الشاطئ المقفر. توغلت عميقاً نحو البحر وهوت كنجمة مضيئة.

مكابدة

على قمة جبل شاهق. استفاق الصقر من إغفاءة قصيرة. نفض جناحيه الأسودين. رأى سحابة مكللة بالبرق تجري في السماء. هب لمطاردتها، وعندما شعر بالهزيمة، أدرك أن هذه سحابة وليست طريدة.

تدفق قليل من غيث السحابة على قمة الجبل. أسدل الصقر جناحيه وعاد لغفوته من جديد.

بواعث الأشجار

عبدالله ساعد المالكي

كــل ليلة يعتلي قمة الجبل المجاور المطل على طرف من المدينة الصاخبة بالحياة، يترك العنابر الخشبية المخصصة لسكن العمال غارقة في العتمة والضجيج، مرصوصة كعلب الكبريت، غاصة بالأجناس البشرية من مختلف أصقاع المعمورة، يحمل معه تعبه واستهلاك يومه من هموم الآخرين التي يسكبونها، كلمات ومعاني على أعطافه دون إذنه. وفي سكون لا يتخلله سوى لهاث أنفاسه يتأمل صفحة السماء المبسوطة على الأرض يحاول بلهفة أن يصل إلى عمق انبعاث كل ضوء كي يسبر كنهه ويحيط بمدى توهجه ولمعانه يتشتت ذهنه بين جزيئات الأسرار المخبأة عند نهاية كل انبعاث تحلق به الذكريات المجنحة إلى كل ركن خفي في أعطاف الذاكرة.

يهمس لروحه الهائمة، وعيناه شاخصتان إلى حيث ومض الأضواء، هناك لا شك توجد حياة، هناك لا شك ضحكات، هناك أمل، هناك غربة؟ هناك شوق وتوق وحنين، هناك جروح، هناك وجد، هناك خيبات، هناك أيضاً ربما مرض.

لم يدرك كنه القدرة السحرية في تلك الأضواء الخافتة التي تجعل مشاعره رهناً لتوهجها وخفوتها وتمددها عبر المسافات، تأتي فتعبث بذاته وتزرع في بيادرها بيارق يلمع سناها، ترفرف وتخفق بها كل ليلة، ولا لماذا تكتسب الأشياء دائماً من حولها غموضاً، ولا لماذا يتفتت فؤاده وهو يرصد ومضها بين التوهج والخفوت يلمحها في صفحة السماء وفي النوافذ المهملة والمنازل المهجورة وعلى الطرق الموحشة العابرة لقفار الظمأ يتساءل بين همس وجهر «ما الذي يقدح في ذاتي تلك الشرارة كي يشتعل في أعماقي كل هذا الحنين عند رؤيتي لتلك الحزم المتفاوتة البريقة من الضوء في عتمة الأمسيات».

يغوص في أعماقه المتشظية بلواعج الشجن، يبحث في أعطافها المتقدة عن حصاد يومه من الكلمات، يعود إلى ما ترسب في ذاته الشجية من عبارات وإيماءات وبواعث كدرت خاطره.

أعاد شريط ذاكرته فقرة فقرة لعله يجد في ثنايا الكلام ما ينبئه عن سر الاشتعال، مرت كلمات وعبارات الآخرين في خاطره كحبات مسبحة كهرمان، تعبث بها الأصابع.

زواج، افتراق، توافق، محبة، خيانة، وفاء، جوع، عطش، غناء، فقر، دموع، هجرة، غربة في ديار بعيدة، موت، نسيان.

أي كلمة أو جملة هي الشرارة التي كدرت خاطري حين سمعتها وحفرت فيه كمعول: أتساءل بحرقة، هل هو البعد والنوى، يفترق المحبون وتغيب العيون قسراً وهي تمطر بالدموع حيث تتحول في الطرقات كل الكائنات الشبيهة إلى صديقة، وحيث يصبح جرح كلمات الآخرين كجرح الأمواس وتتحول ضحكاتهم إلى ناقوس يوقظ في الذات حنيناً متصلاً إلى حيث «الوليف» وعناوين الوجود الحنونة، هل هي الغربة حيث يفقد الفرح طعمه والجديد رونقه، وتتحول ضحكات الصغار إلى أجراس حادة، توقظ في الأعماق مشاعل الحنين إلى قبلات المحبين ولمس أطرافهم في ليلة العيد؟ أوقف شريط التذكر وهتف في سكون أعماقه: إنها هذه هي الجملة التي كدرت خاطري «غربة في ديار بعيدة».

* * *

قصة قصيرة

الحـــــاج

زينب سعيد
إيطاليا

كانت الحكاية وأضحت:

يلعب السوط طفلاً في يدي... يقتحم الأجساد، يجرح العضلات ويتوارى مهزوماً إلى بقايا بقع تقاوم جهد قوانا، أعود منهمك القوى إلى جحري لأروي بطولة نضالي إلى أطفالي.. وكلما ضجعت إلى مضجع نومي إلا ومزقت الكوابيس هدوء نومي إنها نفس الجثث التي تطاردني، تلاحق ذراعي لتبترها، يرمي بي درب إلى آخر، مستودع إلى آخر، جحيم إلى أسود منه... أستيقظ على صراخ زوجتي المفزعة من حلمي، تقدم لي ماءً طازجاً وتقول في رضى مشحون بالتعب والتكرار:

هدئ من روعك ياسيدي الحاج.. ماذا حل بك؟ أعرض نفسك على طبيب أو حاول أن تتجنب تعب اليوم الطويل الذي يرمي بك في هذه الكوابيس، لتعود السكينة إلى نومنا الهنيء.

استحال الساجن سجيناً:

«ننـزع منـهم اعترافات لا نعرف معناها، نستكين إلى أنفسنا... ينبعث منا إنسان مخالف لنا... نتجاوزه حتى لا نسقط في براثن متاهاتنا.. نحن ننفذ الأوامر فقط... وواجبنا الديني والوطني يحتم علينا الجهاد ما بالك بمعاقبة المرتدين والخونة أعداء الوطن»، هذا أقوله لنومي كلما مزق الكابوس جفوني... أنا لا أملك سلطة على أحد، إنه واجبي...... يتبعني السوط الذي أحط برحاله على أجساد الخونة، في دروب النوم يقض مضجعي، يسلب راحتي ويقودني أناس محروقة وجوههم، مقنعين، عارين، ينزفون دماء إلى غرفة مظلمة. تتدلى من أجسادهم أسواط طويلة جداً، عيونهم تدمع دماً.. ويضحكون.. يضحكون ملء رئتهم.. يقهقهون، بعدما يقتربون مني، يأخذون أصابعي يدخلونها في جروحهم النازفة ويقهقهون... يفتح أحدهم باب الغرفة، أهرول هارباً من قبضتهم، يعلو صخب ضحكهم أكثر وهم واقفون في أماكنهم بجروحهم، ووجوههم المسودة وبسياطهم المدلولة منهم، وكلما اقتربت من الخروج إلا واستقبلتني جماجم جثث إنسية... أعاود الصراخ بكل ما أوتيت من ضعف... بكل ما أوتيت من هول، تحيط بي الجماجم فتنفصل، تكون اليدان جثة والأرجل جثة والرأس معلق في الفضاء، وأنا مشدود إلى الخاصرة.... تدور بي تفاصيل الجماجم.. الجثث وتقهقه، يدمر صداها الأفق فتدمي الطبيعة دماً... مطراً أحمر... وتستحيل الجثث كائنات غريبة تريد ابتلاعي، وأنا مشدود إلى الخاصرة، أتهاوى ساقطاً فاقد الوعي، أستفيق على صراخ زوجتي وهي تولول قائلة:

هدئ من روعك يا سيدي الحاج ماذا حل بك؟

أمعن فيها النظر قائلاً:

أين أنا؟

فتجيبني:

أنت في بيتك.

أقول:

الحمد لله أني حي أرزق، الحمد لله أن كل ما حدث هو مجرد كابوس ليس إلا....

تقدم لي كوب ماء، تأخذني في حضنها كطفل مفزع قائلة:

هناك خطأ ما ترتكبه ربما هو الذي يتسبب لك في هذه الكوابيس، حاول إرضاء ضميرك ليعود الهدوء لنومنا....

أجيبها وأنا بين النوم واليقظة:

أجل إنني أنفذ الأوامر، لا أفعل شيئاً غير تنفيذ الأوامر...

أردد هذه الشذرات والنوم والفزع يهيمان بي، وفي اليقظة أسمع صوتاً يقول:

دواؤك بيدك أنا لا أملك إلا أقراص الهروب إلى النسيان... أدخل النوم مجدداً.....

نجمـــة البحـــر

هناء عطية

في المرآة القديمة للخزانة تراه وهو ينحني بوهن إلى الأمام، ليلتقط من الصحن فصوص البرتقال. فكه يتدلى قليلاً وعينه تدور في الحجرة وتشبه خرزتين رماديتين. تفكر أن تتركه وتمضي. لا تعود أبداً

عندما تأتي تدفع بابه الموارب. هواء البحر يخبط وجهها. تقول أشياء عن المتاهات التي تدور فيها للوصول إليه. وأزقة ضيقة تدفعها من جديد إلى طريق البحر.

يردد باعتيادية ولكنك ستأتين.

تخطئ في عدد الأيام التي داومت فيها على المجيء، يخيل إليها أنها تواصل ذلك منذ زمن طويل، وشيء لا تعرفه يحضها على الاستمرار.

تتذكر على نحو غامض تمددها فوق الأريكة خلف المشجب واهتزازات جسده فوق فراشه ويده. ويخيل إليها أن ذلك حدث في حلم رأته حيث كانت بين النوم واليقظة، تنظر نحوه من مكانها، بينما ملابسه المعلقة تحجب معظم جسده المريض.

كانت الدروب تتنافر في وجهه بصورة خفية، ولكنها سرعان ما تتفضح عندما يبدأ الكلام، تفكر في موته الوشيك وأشعاره التي لم تعد تحتملها وهي مازالت تراقبه في المرآة، ضوء الغروب البرتقالي يسقط فوق عينيه ويشعلها. فكرت في الفاكهة التي ستغسلها جيداً بالماء والمطهر، وربما تصنع له حساء يكفيه أياماً.

- كيف وصلت هذه المرة؟
- أتيت مع السوري بائع الجبنة.
- كتبت قصيدتين.
- فعلاً!
- وحياتك.
- لن آتي بعد ذلك.

لمحت السوري من بين ضلفتي النافذة المواربة. فكرت أن تهرول خلفه ليخرج بها من جديد إلى البحر، لكنها ظلت تختلس النظرات إليه وهو يقف مترنحاً يعدل من البطانية القديمة المفروشة تحته. صوت أنفاسه يملأ الغرفة ويذكرها بجسده الشبحي وهو يتحرك فيما يشبه اللذة.

راح يقرأ قصائده بفم مملوء بالزبد. صوته الذي يشتتها يتسلل منه شيء، يبعث على الخوف في صدرها. فكرت للمرة الأولى أن ذلك الصوت تخلص من الحب تماماً.

- أقشر لك برتقالة أخرى؟
- لا.

انتبهت إلى شروده ذلك الذي يسترسل بعده في حكايات مكررة عن زوجة هجرته وطفل كان لهما، ثم السوري الذي يطبخ له ويخدمه، وعن الأصدقاء الفاسدين.

تمددت فوق الأريكة وراحت تنصت إليه محاولة أن تتبينه من بين فراغات الملابس المعلقة، كان طرف البطانية المحددة بمربعات رمادية ثابتاً مكانه:

- ربما آتي كل بضعة أيام.
- ...
- ألملم لك قصائدك المبعثرة. هل ستنام قليلاً؟
- ربما.

ضحك ضحكة واهنة، ثم قال: أخيراً وجد السوري نجمة البحر.. يقول إنها مازالت حية.

- هل تكون حية في العادة؟
- يقول ذلك.

راحت تحدق في الصحن المملوء بالماء والنجم الغارقة فيه، وهواء البحر يضرب في طريقه كل شيء في الغرفة. راح يلقي أبياته الجديدة بصوت متحشرج. وجدت نفسها تحدق بانقباض في أشياء دقيقة تشبه الشعيرات تتحرك على أطراف النجمة وتبحث في صدرها عن أثر لأي عاطفة تحملها على المجيء ثانية.

كانت أبياته تدور حول رجل يتجول

تحت المطر ويجر أمامه عربة خشبية مملوءة بالأشياء.

قالت فجأة: إنها عربة فارغة.

- ولكنني أقصد!

- لا، فارغة.

ظل ساكناً مكانه على طرف الفراش منكس الرأس قليلاً. وغيمة من حزن تمرّ بوجهه وترقق من قبحه، راح يحدق فيها بعينين متأججتين فاقشعر جسدها وأحست أنها طعنته بسكين.

- يجب أن تعلق النجمة فوق الجدار.

- ...

- هل يعلقها السوري؟

- ...

- فيها رائحة البحر.

- ...

- ربما أعيد لك ترتيب الغرفة.

- ...

- سأبدل المشجب مكان الفراش.

رأته ينظر ناحية النافذة، ويمتلئ بما يشبه الكراهية.

كانت نوافذ البيوت الأخرى المطلة على الغرفة خالية من الناس ومفتوحة.. يدفعها الهواء.

حاولت - كما فعلت مراراً - أن تتذكر المرة الأولى التي جاءت فيها إلى هنا مع بعض الأصدقاء، وسببا واضحا لمجيئها المتكرر. كان السوري يقف بعيداً في منتصف الشارع يلوح لهما بيده.

ظل صامتاً طويلاً. قالت: ربما العربة ليست فارغة.

حين اقتربت منه وجدته نائماً مكانه في جلسته. وجهه ناحية النافذة، خمنت أنه لم يسمعها. نظرت إلى الأريكة ورددت من جديد: ربما العربة ليست فارغة.

خرجت إلى الهواء

* * *

لا أعرفك فمن أنت؟

من كتاب المستطرف
من كل فن مستظرف

دخل الفرزدق على سليمان بن عبدالملك، فقال له:

من أنت؟! وتجهم له كأنه لا يعرفه.

قال الفرزدق:

وما تعرفني يا أمير المؤمنين؟

فقال سليمان بن عبدالملك:

لا أعرفك فمن أنت؟

قال الفرزدق:

أنا من قوم منهم أوفى العرب وأسود العرب وأجود العرب وأحلم العرب وأفرس العرب وأشعر العرب...

فقال سليمان بن عبدالملك:

والله لنتبين ما قلت، أو لأوجعن ظهرك وأهدمن دارك.

قال الفرزدق:

لك ذلك يا أمير المؤمنين. أما أوفى العرب فحجاب بن زرارة الذي رهن قوسه عن جميع العرب فوفّى بها. وأما أسود العرب فقيس بن عاصم الذي وفد على رسول الله صلى الله عليه وسلم فبسط له رداءه وقال هذا سيد الوبر. وأما أحلم العرب فمتّاب بن ورقاء الرياحي. وأما أفرس العرب فالحريش ابن عبدالله السعدي. وأما أشعر العرب:

فها أنا ذا يا أمير المؤمنين - فاغتمّ سليمان مما سمع من فخره، وقال له:

ارجع على عقبيك فما لك عندنا شيء من خير.

فرجع الفرزدق، وقال له:

أتيناك لا من حاجة عرضت لنا

إليك ولا من قلة في مجاشع

فلم يجبه سليمان بكلمة.

* * *

فصاحة وذكاء فتـــاة(*)

من سلسلة النوادر والطُرَّاف

صحب رجل كثير المال عبدين في سفر، فلما توسطا الطريق همَّا بقتله، فلما صحَّ ذلك عنده قال: أقسم عليكما - إذا كان لابد لكما من قتلي - أن تمضيا إلى داري، وتنشدا ابنتيَّ هذا البيت! قالا: وما هو؟ فقال:

من مبلغٌ بنتيَّ أن أباهما		للّهِ درُّكما ودرُّ أبيكما

فلما قتلاه جاءا إلى داره، وقالا لابنته الكبرى: إن أباك قد لحقه ما يلحق الناس، وآلى علينا أن نخبركما بهذا البيت! فقالت الكبرى: ما أرى فيه شيئاً تخبراني به، ولكن اصبرا حتى أستدعي أختي الصغرى.

فاستدعتها فأنشدتها البيت، فخرجت حاسرة[1]، وقالت: هذان قتلا أبي يا معشر العرب، ما أنتم فصحاء، قالوا: وما الدليل عليه؟ قالت: المصراع الأول يحتاج إلى ثان، والثاني يحتاج إلى من

(*) نوادر القصص عند العرب، دار الفكر اللبناني، بيروت.

(1) حاسرة: أي كاشفة. (حسرت المرأة ذراعها وخمارها، أي كشفته).

يكمله، ولا يليق أحدهما بالآخر... قالوا: فما ينبغي أن يكون؟ قالت: ينبغي أن يكون:

من مخبرٌ أنَّ أباهما

أمسى قتيلاً بالفلاة مُجندلا

للّه درُّكما ودرُّ أبيكما

لن يبرحَ العبدان حتى يُقتلا

فاستخبروهما فوجدوا الأمر على ما ذكرتْ

* * *

فتاة قاروت والريادة الروائية المهمشة (نقد المجتمع والعلاقة بالآخر)

عبدالحكيم محمد صالح باقيس

كثير من رواد الأدب والفكر اليمني من ظلوا في دائرة النسيان، وكان من حظ بعضهم العاثر أنهم جاءوا في ظروف تاريخية لم تتح لهم أن يلقوا الاهتمام والتقدير الذي يليق بهم وبتراثهم الإبداعي؛ لأن ظروف الواقع الثقافي وخصوصية البيئة المحلية اليمنية وقتئذ لم تكن تسمح بأن يجدوا ما وجده غيرهم من الرواد في بعض البيئات العربية الأخرى، ولذلك ظل تراث هؤلاء الرواد والدعاة المصلحين بحاجة إلى من يجلو عنه ركام النسيان وغبار الإهمال، وإذا وجد بعضهم شيئاً من العناية والتكريم مؤخراً مثل محمد علي لقمان الذي احتفي به وبإبداعه المتعدد في الندوة الشهيرة التي عقدتها جامعة عدن في نوفمبر 2006م، فإن تراث آخرين لم يزل يقبع تحت ركام الإهمال حتى اليوم، ومن بين هؤلاء الرواد الأديب والمصلح الاجتماعي والصحافي أحمد عبدالله السقاف.

وسنكتفي هنا بإضاءة جانب واحد من تراثه الإبداعي المتعدد، وعند ريادته التاريخية فـي الـفـن الـروائـي الـيـمـنـي[1]، وأحـمـد بـن عبدالله بن محسن بن علوي السقاف، هو كاتب يمني حضرمي، ولد بالشحر فى 1299هـ/1882م، وينتمي لأسرة علوية عرفت بالدعوة والعلم، هاجر إلى إندونسيا عام 1326هـ/1908م لزيارة شقيقه الأكبر محمد الذي سبقه إليها، لكنه أعجب بتلك الأرض واستقر بها، وراح يمضي سيرته هناك متنقلاً بين أقاليم إندونيسيا التي استوطنتها الجاليات اليمنية والعربية، ويسهم في أثناء ذلك فى النهضة الثقافية ونشر التعليم بين المهاجرين العرب فى شرق آسيا، وينذر حياته لذلك، وعندما قرر بعد مرور سنوات طويلة العودة إلى موطنه أدركته المنية فى طريق عودته على ظهر إحدى البواخر في جمادى الأولى 1369هـ/1950م، لكنه ترك آثاراً مهمة، منها آثاره فى القص الأخلاقي والاجتماعي (فتاة قاروت – الصبر والثبات – ضحية التساهل)، وله ديوان شعر صدر فى جدة، وكتب كثيرة، منها «تاريخ الإسلام ببانتن» و«تاريخ الإسلام فى إندونيسيا» ومؤلفات أخرى لم تطبع، ربما فقدت فى رحلته الأخيرة التى توفي بها[2].

ولا نعلم أهي الوفاة الدرامية لأحمد عبدالله السقاف (رحمه الله) فوق ظهر سفينة بعد يومين من ركوبها – وهو يأمل أن تعيده إلى موطنه بعد رحلة طويلة في المهجر دامت 43 عاماً، وبعد أن شعر الشيخ الكبير بدنو الأجل عند عتبات السبعين – كانت السبب في ضياع بعض تراثه الإبداعي، وخصوصاً أن الشيخ قد حزم حقائبه ونفض يديه من هجرته الطويلة، أم هي الخشية من لعنة القص والقصاصين والموقف منهم منذ تراثنا القديم الذي جعل فنونهم النثرية في مرتبة أخيرة، فجعلته يحجم عن نشر أعماله الروائية على نطاق أوسع، ومدى أبعد من محيطه، مكتفياً بثلاث روايات، وبما حققه من أهداف تعليمية وإصلاحية كان يجد القص وسيلته إليها. ومهما يكن فقد كان السقاف رائدا من رواد الرواية العربية، ويكفي أنه من سفراء الرواية والأدب العربي في المشرق، وتعدُّ روايته (فتاة قاروت) أول رواية يمنية وقد صدرت في أواخر العشرينيات من القرن الماضي (1927)، وربما تزامنت – إن لم تسبق بعام – مع إعادة نشر رواية محمد حسين هيكل (زينب) والاحتفاء بها عام 1928م، بعد أن صدرت للمرة الأولى عام 1913م، وهذا الاقتراب الزمني برواية زينب هو في الواقع اقتراب كذلك من كثير من عناصر الرواية الفنية، وللسقاف روايتان أخريان بعنواني (الصبر والثبات) و(ضحية التساهل).

ريادة السقاف:

يذهب معظم الدارسين للرواية اليمنية إلى اعتبار بداية الرواية فى اليمن بعام

1939م، وبصدور راوية (**سعيد**) لمحمد على لقمان وما تلاها في عدن من روايات، وتستثنى بداية مهمة قبل ذلك، ربما بأكثر من عشر سنوات على الأقل، بل قد انطلق بعضهم في تبرير ذلك بحجج غير نقدية منها أن هذه البدايات جاءت خارج حدود الخارطة الجغرافية لليمن، وأن كتابها (أحمد عبدالله السقاف وعلي أحمد باكثير) قد هاجروا، أو أنهم لم يتناولوا موضوعات ذات خصوصية محلية تتصل بواقع اليمن، وكأنه – وفقاً لهذا الرأي – على الأديب ألا يتناول قضايا تتجاوز حدود الواقع المحلي، كالقضايا الإنسانية والقومية والإسلامية، وأن يظل الأدب أسيراً لمضامين الواقع المحلي فقط!!. وهذا الرأي يجافي طبيعة الأدب الإنسانية وجوهر الكتابة الإبداعية التي لا تحدها حدود جغرافية أو موضوعاتية. ومهما يكن فعندما اختار السقاف أو باكثير كتابة الرواية، كان ذلك وسيلة في دفاعهما عن الهوية القومية والإسلامية، حيث خاض الأول صراعاً سياسياً واجتماعياً وثقافياً بواسطة الرواية والمؤسسات التربوية والتعليمية والإعلامية التي أسهم في تأسيسها ضد الاستعمار الهولندي والمؤسسات التبشيرية في إندونيسيا، ولذلك فقد استعان بمضامين الرواية ذات النزعة التعليمية والمغزى الأخلاقي والسياسي؛ بل جاءت روايته الأولى (فتاة قاروت) لتصف الواقع الاجتماعي والثقافي للمهاجرين اليمنيين والعرب في مهاجرهم الشرقية ومقاومتهم لنفوذ الهولنديين. واتخذ الثاني من الرواية التاريخية وسيلة لمواجهة الهزيمة التي تعرضت لها الأمة بعد نكبة فلسطين، وأعاد كتابة التاريخ العربي والإسلامي روائياً في محاولة لتوظيف أحداثه من أجل مواجهة الواقع الذي أفرزه احتلال فلسطين والتماس العظة والعبرة من ذلك التاريخ .

وشأن كل البدايات الروائية في معظم الأقطار، فقد اتسمت البدايات الروائية اليمنية بمظاهر النزعة التعليمية ونقد المجتمع، سواء الروايات التي صدرت في المهجر كروايتي أحمد عبدالله السقاف (**فتاة قاروت**) و(**الصبر والثبات**)، أم الروايات التي صدرت في الوطن كروايتي محمد علي لقمان (**سعيد**) و (**كملاديفي**)[3]. والرواية التعليمية أو الرواية ذات القضية كما يطلق عليها أحياناً، هي في أبسط تعريفاتها ذلك النوع من الروايات التي يتصل القص فيها بالمضامين الأخلاقية والإصلاحية، وتنطوي على قدر من المعلومات العلمية، بغرض التأثير على الناس وتوجيههم، وغالباً ما ارتبط هذا اللون من الروايات بمراحل البدايات؛ لأن كتابها من المصلحين أو الدعاة والمفكرين الذين اتخذوا من القص التعليمي والأخلاقي وسيلة لبث قيم ومفاهيم تربوية، وذلك ما نجده في بواكير الرواية العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن

العشرين عند رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ومحمد المويلحي وحافظ إبراهيم، وفيما كتبه معظم رواد الكتابة الروائية على مستوى كل بيئة عربية. وفي أدبنا اليمني يمكن اعتبار أحمد عبدالله السقاف ومحمد علي لقمان رواد هذا اللون من الكتابة الروائية .

وليس هناك تاريخ محدد لظهور رواية (فتاة قاروت) التي صدرت في إندونيسيا في العشرينيات من القرن الماضي باللغة العربية، ثم ترجمت إلى اللغة الإندونيسية، غير أنها تسبق روايته الثانية (الصبر والثبات) التى صدرت فى عام 1929م بعام أو عامين، ذلك إذا استثنينا العامل الزمني وظروف الطباعة والنشر وقتئذ، وكون الكتابة ربما تمتد لتاريخ أبعد من تاريخ النشر، وتذكر له بعض المصادر رواية ثالثة بعنوان (**ضحية التساهل**).

ولكي نفهم دلالة هذه الريادة الروائية المهمشة لابد من الإشارة إلى الدور الإصلاحى الذى قام به أحمد عبدالله السقاف فى المهجر الأسيوى، وهو الدور الذى سيقوم به محمد على لقمان فى عدن، الدور الذى كان سبباً فى اتجاههما نحو الشكل الروائى، فعندما هاجر السقاف من موطنه متجهاً إلى شرق آسيا، إلى جزر الهند الشرقية، هاجر وهو يحمل فى جعبته ثقافته وعلومه العربية الإسلامية التى تشربها فى اليمن، فى حضرموت ومنتدياتها، مثلما فعل بعده كثير من المهاجرين مثل علي أحمد باكثير الذى هاجر إلى مصر، فقد غادر السقاف وهو يحمل مع هموم المعيشة هموماً ثقافية وإصلاحية، فمنذ أن لمست قدماه المهجر راح يقوم بدوره الاصلاحى الوطنى الإسلامى، أكان ذلك مع أبناء قومه من العرب المهاجرين، أم مع السكان المحليين للأرض التى اتجه نحوها، وقد تركزت أكثر جهوده كداعية ومصلح اجتماعى في جانبين رئيسين، هما: التعليم والإعلام، ولعل أهم الجهود التى تنسب إليه في المجال الإعلامى تأسيسه لمجلة (الرابطة العلوية) فى عام 1927م، وقد اهتمت بالقضايا الدينية والأدبية والتاريخية، لاسيما ما كان منها متصلاً باليمن عامة، وبمدن حضرموت خاصة، و«تعد الرابطة العلوية من أهم المراجع التاريخية لتغطيتها مجمل الفعاليات التى حدثت فى المهاجر الحضرمية والوطن مثل حركة الاصلاحات الوطنية والتعليمية»[4]. كما كان من من أوائل من كتبوا فى صحيفة (الإصلاح) التى صدرت فى سنغافورة فى 1916م، إلى جانب كوكبة كبيرة من المهاجرين والمصلحين الحضارمة، الذين أسسوا صحافة يمينة فى المهاجر الشرقية، وهى صحافة اهتمت فيما اهتمت به من قضايا إصلاحية واجتماعية ودينية بشؤون الأدب العربى واللغة العربية.

ولم تقف جهود السقاف الإصلاحية

ودعوته للنهضة الفكرية عند حدود إسهاماته في مجال الصحافة والإعلام، بل راح يؤسس المدارس العربية لتعليم أبناء العرب لغتهم وحضارتهم، مثل المدرسة الخيرية في سواربابا عام 1911م، والمدرسة الإسلامية في صولو، وفي جاكرتا تولى زمام مدرسة أخرى[5]، ولأن ما كان ينادى به لا ينسجم مع السياسة الاستعمارية التبشيرية الهولندية في إندونيسيا، فقد «أبعد المدارس التى يشرف عليها من المساعدات المالية من حكومة هولندا التى عرضت له مراراً فى الوقت الذى يركض غيره إلى ذلك ركضا»[6]. ولم يدخر أحمد السقاف جهداً فى سبيل نشر القيم الإنسانية والمثل الأخلاقية والإصلاح الاجتماعي، ولذلك استعان بفن القص ليروج من خلاله أهدافه التعليمية والإصلاحية ولا غرابة فى أن تسود المواعظ والنصائح وكل ما يتصل بالنزعة التعليمية فى كتابته الروائية على حساب العناصر الفنية والروائية، وهو فى ذلك مخلص لتيار الرواية التعليمية ونقد المجتمع الذي يجعل الصدارة في الحكي للمضامين الأخلاقية والإصلاحية، حيث تلتمس العظة والعبرة، والمعلومة العلمية .

فتاة قاروت:

تدور أحداث رواية (فتاة قاروت أو مجهولة النسب) حول قصة حب رومانسية، بين (عبدالله) القادم من حضرموت إلى مقاطعة (قاروت) الإندونيسية، طلباً للراحة والتمتع بمظاهر الطبيعة الساحرة التي ينشدها الرومانسيون، فيلتقى بالصدفة بفتاة حسناء تدعى (نيغ) كانت تسير برفقة أبويها، وهي في الواقع لم تكن غير ابنة مهاجر عربي واسمها (إيفة) المخفف من اسم (شريفة) بحسب ما ألمح السارد لعادة السنديين في تخفيف بعض الأسماء العربية، لكنه لم يكشف عن هويتها الحقيقية إلا في النهاية.

وكعادة القصص الرومانسية يعلقان منذ النظرة الأولى في عاطفة الحب وعذابات الغرام، ويزداد حب عبد الله لنيغ بعد أن يعلم أنها لا تحسن غير اللغة العربية التى تعلمتها أثناء إقامتها فى مكة ومصر، وتبادله هي نفس العواطف، ويعجب بها ويتعرف على جانب من شخصيتها بواسطة صديقتها (رصيدة) التى تقوم بنقل رسائلها إليه، وتمضى الأحداث فى تصوير علاقتهما وحبهما العذرى الذى يعانيان فى سبيله الدسائس والمكائد التى تعصف به، وتنتهى العلاقة بسفر عبدالله إلى مدينة أخرى بعد الإيقاع بحبهما، وليبدأ حياته مع ابنة عمه المفروضة عليه، بينما تظل نيغ مغدوراً بها، تترقب عودة الحبيب الذى غدر به أيضا. وبالرغم من أنهما لم يلتقيا إلا مرة واحدة، وبشكل عابر، لم يتبادلا فيه الحديث إلا بلغة العيون، تبدو أحداث القصة وكأنها تصف تجربة غرامية طبيعية، وهذا يخالف المنطق

الدرامي وما ترتب على هذا اللقاء من تصوير مبالغ فيه للعواطف والمشاعر الملتهبة بينهما، وكأن السقاف الكاتب المحافظ لم يسمح لخياله أن يسترسل في سرد تفاصيل علاقة غرامية طبيعية، أو قصة حب تتضمن مجموعة من اللقاءات بين الحبيبين، واكتفى بلقاء عابر واحد بحضور الأهل، لأنه كان ينشد هدفاً إصلاحياً لا مجرد قصة غرامية.

وحسب المفهوم التقليدي للسرد الذي يعتمد على الحبكة وتدرج الحدث وتواليه من البداية إلى الذروة والعقدة ثم الحل ـ وهنا ربما يستساغ ذلك – تكمن (عقدة) الرواية فى رفض (مينة) أم نيغ لزواجها من الشاب العربى عبد الله، مفضلة الثري الهولندي (فان ريدك)، ولأنها لا تستطيع إرغام ابنتها تقوم بتزوير رسالة من عبدالله لابنتها حتى تظن أنه يرفض مشاعرها والارتباط بها، ويشترك شقيقه (عبدالقادر) القادم من حضرموت لاستعادته في إخفاء مراسلات نيغ التي تحاول الاستنجاد به واستعادته إليها، وبذلك تكتمل حلقات رفض هذه العلاقة من قبل الطرفين (العائلتين) كما في سائر قصص الحب المعروفة، حيث يكون للأسرة الدور الحاسم في تحديد مصير علاقة الحب؛ الأم التي تحاول حماية ابنتها من زواج في وجهة نظرها غير مناسب، والشقيق الأكبر الذي يرى في زواج عبدالله من إحدى النساء السنداويات المحليات (الإندونيسيات) خروجاً عن التقاليد ووقوعاً في شرك السحر الذي ينبغي حمايته منه، وبعد أن يرحل عبدالله معتقداً وفاة محبوبته، وتمر الأيام، يكتشف الحبيبان الخديعة، وتطفو مشاعرهما مرة أخرى لتنتهى الأحداث بعودة كل منهما للآخر، وتأتى النهاية سعيدة شأن معظم الروايات الرومانسية بانتصار إرادة الخير والحب على الشر والخديعة، وتستعيد (نيغ) المجهولة النسب هويتها الحقيقية عندما يُكشف في آخر الرواية في مشهد حافل بالدرامية يجمع الشخصيات الأساسية أنها لم تكن غير ابنة عمه (عمر) الذي تزوج من (مينة) ثم هجرها بعد ثلاثة أيام فقط، فتتضاعف السعادة باجتماع الشمل والقرابة، ويلاقي الأشرار خارج إطار العائلة ممن وقفوا في وجه العلاقة الغرامية مصيراً مأساوياً، أما من كانوا في إطار العائلة فلم يلقوا ذلك المصير لأن دوافعهم لم تكن شريرة محضة.

وكباقى القصص الرومانسية ذات المغزى التعليمي، يقسم المؤلف الشخصيات إلى نوعين، طيبة وشريرة؛ فإذا كان عبدالله ونيغ ومن يساندهما مثل (رصيدة) والخادم (سترون) شخصيات طيبة، فإن هناك أخرى شريرة هى (مينة) والدة نيغ و(رسنا) زوج مينة الذي يحاول بيع (نيغ) مقابل المال و(الحاج مخطئ) الذي يبدو في صورة رجل الدين المزيف، و(فان ريدك) الرجل الهولندى

الثرى الذى يعجب بـ(نيغ) ويحاول اتخاذها عشيقة له، مغرياً أهلها بالمال تارة وبالترهيب تارة أخرى، وتصف الرواية بغضه للعرب وتشويهه لصورتهم، في مقابل حب نيغ ودفاعها عنهم على نحو ما تتضمنه المشاهد الحوارية في الفصلين الخامس والسادس من الرواية(7).

ويبدو من خلال أحداث الرواية أن السقاف قد اهتم بسرد التفاصيل والمبالغة في رسم الأحداث الحافلة بالمفارقات الدرامية حول علاقة الحبيبين (عبدالله ونيغ) وما يتعرضان له من دسائس وإدارة الصراع حول محاولة عبدالله إنقاذ نيغ من أهلها ومن الثري الهولندي، وتحفل الرواية بالمناجاة بين الحبيبين يتخللها الشعر في بعض الأحيان، وبالمفارقات والمبالغات على حساب رسم الشخصيات وباقى العناصر الفنية، وهذا شأن كل البدايات الروائية في مطلع القرن حيث كان الاهتمام ينصرف إلى المغزى الأخلاقى والاجتماعى .

نقد المجتمع وقضية التعليم:

منذ البداية كان المؤلف قد حسم هدفه من كتابة الرواية عندما أعلن على غلافها بأنها «**رواية غرامية انتقادية تتضمن انتقاد بعض عادات مهاجري العرب في جاوة، ووصف بلاد السند وعادات أهلها بأسلوب رشيق**»، وكتابة جملة أو فقرة على الغلاف تلي العنوان مباشرة عادة معظم الكتابات الروائية في البدايات، وخصوصاً تلك الروايات التي تتجه نحو الهدف الإصلاحي أو التعليمي، حيث يعمل توصيف الكاتب لروايته إلى توجيه القارئ نحو المغزى الأساسي، أو الهدف من وراء القص، ووصف السقاف لروايته بأنها «غرامية وانتقادية» يضعنا منذ البداية في سياق خاص من التلقي لخطاب مهموم بالشأن الاجتماعي، ولذلك فقد توازى الخط السردي الذي يدور حول العلاقة الغرامية بين (عبدالله) و(نيغ) وما يتصل بها من أحداث مع الخط التعليمي الإصلاحي في نقده لبعض جوانب حياة المهاجرين العرب، وجُعلت القصة الغرامية إطاراً لتمرير خطاب المؤلف الثقافي، «وعلى الرغم من تعاطف المؤلف مع شخصيتي عبدالله ونيغ، فهو في الحقيقة يستخدم العلاقة الغرامية بينهما لينتقد إقدام المهاجرين الحضارم على الزواج من النساء المحليات»(8)، لكنه لا ينتقد إقدام المهاجرين العرب على الزواج من النساء المحليات من موقف عرقي أو طبقي كما يمكن أن تذهب إليه بعض القراءات، بل نراه ينحاز إلى العلاقة الغرامية، وإلى النساء المحليات باعتبارهن ضحايا، ليس لزواج غير متكافئ، وإنما لعدم تقدير الرجال العرب أنفسهم لعلاقة الزواج، وما يجب أن تقوم عليه من

مودة ومشاعر والتزام، ولذلك تظهر النساء المحليات في الرواية من أمثال الأم (مينة) والصديقة (رصيدة) ضحايا لزواج عابر وقعن فيه بسبب سذاجتهن وثقتهن الكبيرة بالعرب المهاجرين، وهو في ذلك يوجه إدانته و(نقده) لبعض المهاجرين العرب من موقف إنساني، ينحاز فيه للعلاقات الإنسانية والرابطة الاجتماعية كما يجب أن تكون، ويفصح عن ذلك على لسان عبدالله عندما تخبره نيغ بأنها مجهولة النسب فيخبرها بأنه أحبها لذاتها بعيداً عن نسبها[9]، ونذهب إلى هذه القراءة في عدم انحياز السقاف لرابطة النسب والعرق، لأنه ربما تحققت في شخصية عبدالله درجة من التماهي مع شخصية السقاف؛ وغني عن البيان أن معظم أبطال الروايات الأولى يتماهون مع الكتاب أنفسهم، بحيث لا يصعب اكتشاف مستويات ذلك التماهي، فعبدالله يعجب بجمال قاروت ويقرر الاقامة بها مثلما فعل السقاف، ويقترب تكوينه الثقافي من تكوين السقاف، ذلك إذا ما استثنينا النسب العلوي الذي يجمعهما، فـ «**لم يكن عبدالله من عامة الناس، فقد تربى في حجر والده وأساتذته تربية حسنة، وأخذ بحظ وافر من العلوم والآداب، واتصل بكثير من العلماء وأهل الفضل في حضرموت... وله ميل زائد إلى الأدب وأهله، لأن نفسه شعرية خيالية، وطباعه رقيقة جداً، وله شعر رائق، وهو في الشعر أحسن منه في النثر ...**»[10]، وواضح أن بطل الرواية عبدالله يشترك في ذلك الوصف مع كاتبها أحمد عبدالله السقاف.

والواقع أن قضية زواج المهاجرين اليمنيين من الشعوب الأخرى ظلت قضية أساسية في الرواية اليمنية التي تصدت لموضوع هجرة اليمنيين منذ السقاف، مروراً بمحمد عبدالولي، الذي تناول مسألة الهوية لدى أبناء المهاجرين في أفريقيا في روايته الأولى (يموتون غرباء) على نحو خاص، وانتهاءً بعزيزة عبدالله في (طيف ولاية) وعبدالناصر مجلي في (رجال الثلج) عند تناولهما لأزمة الهوية التي يواجهها المهاجرون وأبناؤهم في الغرب .

ولأن السقاف قرر منذ البداية أن روايته «**غرامية انتقادية تتضمن انتقاد بعض عادات مهاجري العرب**» فقد ظل يقدم مجموعة من اللوحات والنماذج التي تتصل بنقد المجتمع العربي في إندونيسيا، مثل تناقضات السلوك الاجتماعي كمسألة حجاب العربيات من بني قومهن وعدم احتجابهن من الآخرين، وعادات الزواج وما يتصل بها من نفاق اجتماعي بحجة احترام التقاليد، وفي هذا النقد الذي يأتي على لسان الراوي يبدو السقاف معارضاً لهذه التقاليد، لكنه يصوب عينيه ووعيه أحياناً نحو أهم مناطق واقع المهاجرين العرب حساسية وأهمية، وقد يأتي به على لسان شخصيات عابرة في السرد،

لا وظيفة لها في القصة، ينطقها السقاف بخطابه الثقافي والاجتماعي، مثل شخصية الرجل العامي الساذج الذي ركب القطار فالتقى به عبدالله، ففي حديث بينهما راح رجل القطار ينتقد تمركز النشاط الاقتصادي للتجار الحضارمة في جاوة وبلاد المهجر، وعدم اهتمامهم بنقل جزء من تلك الأموال إلى الموطن، للإسهام في التجارة ومساعدة الناس الذين يعانون الفقر هناك، وانتقد عدم إنفاق التجار العرب على النشاط الخيري والاجتماعي والأهلي كما يفعل التجار الصينيون والغربيون، وقد أنطق هذه الشخصية لغة سردية عامية تقربها إلينا وتقنعنا بواقعيتها، وهو يفعل ذلك مع شخصيتين فقط، هما رجل القطار وعبدالقادر، لأنهما أكثر التصاقاً بالبيئة المحلية الحضرمية، الأول كان يعي منذ البداية هدفه من الهجرة، وظل محتفظاً برابطة وثيقة بالموطن، ولم يسمح لنفسه الاندماج في الحياة الجديدة كما فعل الآخرون، وتعدّ اللغة شكلاً من احتفاظ الذات بهويتها، والثاني جاء من حضرموت لينقذ أخاه من الضياع الذي اعتقده، ويبدو في صورة الرجل العامي البسيط الغيور على التقاليد ولا يقبل الخروج عليها، وكلاهما يقدمان الصورة المثلى لشخصية الرجل الشعبي الطيب، ولنا أن نستشهد بهذا المجتزأ المهم من كلام رجل القطار وهو يوجه حديثه لعبدالله منتقداً واقع التجار العرب والقلق من التعليم في المدارس الأجنبية بمنطق الرجل البسيط:

«**افتهم افتهم ذلحين ولوقلت مانته مخطي يوم تنقد العرب كان افتهم لي كلامك من أول مره وايه تشوف ما هو سوى كلامي لي قلته لك يوم ذكرت العرب، والله ما هو حق بغض مني لهم ولا هو استحقار، ماحد يبغض جماعته، لكن تخيل نفسك ياالانسان إذا شفت شي ماهو سوى واجب تسكت قياسك يوم العرب لهم سنين في جاوه وفيهم تجار ال بامية ألف وال باميتين ألف واحد معه ملايين ماسيب الصغران ال باخمسين ستين مخلين متجرهم كله في جاوه، ولو بتلو حتى نص متجرهم لاحضرموت وعمرو بلادهم كان هم في خير وحقهم محفوظ والمساكين با يعيشون هناك قياسك شف خوك له سنتين يوم جئت لاجاوه جيت بقصبة راسي لا فوقي ولا تحتي ولا عرف سميه ولا زاهد اكتب ولاحسب وتكرم ربك في مدة السنتين حصلت حق ثلاثه ألف وخمسمايه قد بتلت منها لاحضرموت الفين وخمسمايه خذنا بها مال في البلاد، والذي استغرقته هنا حق خمسماية منها ثلاثمايه حق خشه صغيره في بتاوى في الكانفون لي تكن الراس والباقي حق خمسمايه تميت بيع واشتري فيها أول الشي حصلت فويد زينه**

واخره ذي السنه كلها الغراما الفايدة على راس المال قياسك لو ما قدمت ذيك لاحضرموت كان تلاحقت .. ولاقياسك في تجار العرب يشوفون بعيونهم الشينه والفرنج يخرجون الوف في معزة جماعتهم والعرب ومتجرهم كله في جاوه ما لقوا لهم حتى (رومه ساكت) لهم وحدهم ما حد يخلطهم، ذلحين لامرض مذلول شلوه لا رومه ساكت حق الفرنج، وكم ياعبدالله باعد لك أشيا لي تشق، ذلحين قالوا سكولات هيا عسى خير ما العلمه الا ماشي كما اصل بايعلمونهم شي ينفعهم وبايتخرجون اخيار أهل طاعه وعباده وبايقرونهم القران وبايقرونهم كتاب بر الوالدين ويقولون لهم شوفوا بلادكم حضرموت ماشي كماها وشوفوكم هنا الاغربا لاجل ما ينسون بلادهم واهلهم وبعد ما يقول شي يعلمونهم الفنتره حق سكولات الفرنج لاجل ماحد يقمرهم إنما يقولون لهم اذهنو تقعون فرنج وشرط ان عيال العرب بايفوقون غيرهم لا حصلو علمه زينه قياسك يا عبدالله شفنا محسور بالمره يوم ما تعلمت ولو يمكن ودي الا ادخل السكوله لكن غلق معاد ينفع الطعم تحت العقبة»[11].

وقد يبالغ في تقديم النماذج المنقودة مثل نموذج شخصية (المتفرنج) الذي راح يتنكر لبني قومه من العرب الحضارم ويقلد الهولنديين والأوروبيين في الهيئة وفي النيل من العرب، وقد أطال في تقديم هذه الشخصية أكثر من غيرها، بحيث تبدو شخصية (المتفرنج) على النقيض من شخصية نيغ التي لم تزل تعتبر في السرد مجرد فتاة سنداوية (إندونيسية) ، ففي حين تدافع عن العرب وحضارتهم وتتكلم لغتهم وتحرص على لباسها المحلي، يتنكر (المتفرنج) للغته العربية، ويرفض الحديث بها ويحرص على الظهور باللباس والشكل الأوروبي، وتستعيد نيغ هويتها العربية بينما يفقدها المتفرنج الذي يشير له كذلك بـ(المتبرنط)، ومن الملاحظ أن السقاف لم يمنح (المتفرنج أو المتبرنط) اسماً إمعاناً في الدلالة على انسلاخه عن هويته القومية، وتعميقاً لنموذجيته لطائفة من الناس ربما كان يجدهم على مستوى الواقع، وهنا لايمكننا في تلقي رسم هذه الشخصية تجاوز موقف السقاف الفكري ورؤيته الخاصة التي تمثل جانباً من الصراع الذي شهده مجال التعليم وقتئذ، بين اتجاهين؛ اتجه الأول نحو الثقافة الغربية ودخل المدارس الأجنبية ولم يجد حرجاً في التعامل مع الغربيين والانفتاح على ثقافتهم، والثاني هو اتجاه محافظ ظل شديد الارتباط بميراثه الثقافي التقليدي، ولم ير في الغرب غير الصورة الاستعمارية، ونلمح في وصفه المتفرنج شيئاً من ذلك الصراع، والوصف كما هو معلوم ليس عملية حيادية يمارسها الواصف، وهو المجال

الأنسب لاستدعاء الأيديولوجيات، وكأن السقاف يحاول برسم هذا النموذج النيل من خصومه في ميدان الثقافة والتعليم، يقول في جانب من وصفه للمتفرنج أو المتبرنط:

«.. أما هذا المتبرنط فقد أضر به التعليم من حيث أراد الاستفادة منه، فبدلاً من أن ينفع قومه بمعلوماته ويسعى في تقويم الأخلاق وتهذيبها باللطف واللين صار عوناً للأجانب عليهم ، فلا هو أوروباوي فنقول إنه يعمل لصالح قومه، ولا هو عربي فينفع إخوانه، ولا هو كفى الناس شره وشر ما تعلمه وخيره وخير ما تعلمه وعكف على بطالته وسقط مع الساقطين»(12).

وفي الحديث عن النموذجين (رجل القطار – المتفرنج) تبدو قضية التعليم التي انشغل بها السقاف وراح يسهم في حلها من وجهة نظره من خلال تأسيس المدارس العربية على نحو ما ذكرنا سلفاً، في قلق الأول – كما جاء في آخر حديثه – من أن تتحول المدارس إلى صورة مطابقة للتعليم الأجنبي، ولا تحتوي على ما يربط الناس بعقيدتها وموطنها، ولابأس من وجهة نظره من تعلم بعض علوم المحاسبة (الفنتره)، وفي واقع الثاني الذي أفقده التعليم الأجنبي – كما يرى السقاف – هويته الأصيلة وأضر به من حيث أراد الاستفادة.

ومنذ بداية الرواية طرح السقاف مشكلة التعليم، فنيغ تواجه مشكلة عدم قبولها في المدارس المحلية بسبب تمسكها باللغة العربية، ورفضها المدارس الأجنبية الأوروبية، ولم يغب عنه الإشارة المباشرة لدور الغرب الاستعماري في أوضاع الشعوب الرازحة تحت هيمنته في عبارة في غاية الإيجاز والدلالة توجهها نيغ لخصمها في الحوار الهولندي فان ريدك، تصف مايتسبب به غياب التعليم من جهل وفقر وهدر للكرامة عندما تقول له:

«لو كان للمسلمين هنا مدارس راقية لما وقفت أنا هذا الموقف ولا مدّ ابي يده لقبول شيء منك، ولا سجدت أمي أمامك بمبلغ زهيد من المال»(13).

وهكذا نرى السقاف يكرر الإشارة إلى هذه القضية، ويؤكد أهميتها كلما وجد مناسبة لتمرير خطابه المهموم بالتعليم . وغني عن البيان أن الموقف من التعليم الأجنبي قضية شغلت معظم الرواد وفي كل البيئات، وهي جزء مهم من خطاب البدايات الروائية في كل الأقطار العربية، وتم تناولها من وجهات نظر متعددة، منذ على مبارك في **(علم الدين)** الذي حدد هدفه في مقدمة روايته، قائلاً: «ولا شيء أنفع له [الوطن] وأجلب للخير والبركة إليه من تعليم أبنائه، وبث المعارف والفنون النافعة فيهم، حتى

يعرفوا حقوقه ويكونوا يداً واحدة في نفعه وخدمته وإيصاله إلى غاية ما يمكن أن يصل إليه من الغبطة والسعادة... وهذا لا يكون إلا بالعلم والمعرفة وحسن التربية، فإن الجاهل لايحسن نفع نفسه، فضلاً عن نفع غيره...»[14]، وفي الجزيرة العربية جاءت رواية (**التوأمان**) عام 1930م لعبد القدوس الانصاري باعتبارها أول رواية سعودية ذكرها المؤلف بأنها «**رواية أدبية علمية اجتماعية**» لتعبر عن موقف مماثل لموقف السقاف الرافض للمدارس الأجنبية، وهذه الرواية كما يرى بعض الباحثين «نص إيديولوجي نسبته للرواية من باب التجاوز والريادة التاريخية ليس إلا»[15] و«تحكي (التوأمان) فكرتها العامة من خلال أخوين توأم هما رشيد وفريد ابنا الشيخ سليم... وقد سار رشيد في مجال التعليم الوطني فحقق النجاح، ووصل إلى أعلى المراتب، بينما سار فريد في مجال التعليم الأجنبي فكان مصيره الفشل والقتل في فرنسا»[16]، وفي الموطن جاءت رواية (**سعيد**) 1939م لمحمد علي القمان، لتناول نقد ظواهر المجتمع السلبية، ومن بين ذلك ظاهرة عزوف الشباب عن العمل والتعليم، ويقدم فيها رؤيته على لسان سعيد الشخصية المحورية «لا يصلح الأبناء إلا المدارس الراقية والأساتذة المثقفون والبيئة الصالحة والرفاق الطيبون والمحيط الطاهر من أردان الفساد الخلقي، أما إذا كانت المدارس متأخرة والمعلمون أغبياء والمحيط فاسد فلا غرابة أن يضرب الجهل أطنابه على ربوع البلاد... وقد انتقلت التجارة والجاه والشرف من العرب والمسلمين سكان البلاد إلى غيرهم من الشعوب الأجنبية التي أصبحت تتحكم في مصائرنا ونحن لا نفكر حتى في تعلم أبنائنا بعض الصنائع أو الحرف اليدوية، وهكذا أصبحنا ونحن لا دنيا ولا آخرة تؤمل...»[17]، وعلى هذا النحو إذا نظرنا لسائر البدايات الروائية الأولى في بقية البيئات العربية التي انطلق فيها الرواد من هموم مجتمعاتهم.

العلاقة بالآخر:

غير أن (فتاة قاروت) لا تقف عند المغزى التعليمي ونقد المجتمع، وإنما تتناول في إطار العلاقة الغرامية صراعاً حضارياً يتخذ شكلاً رمزياً، ما يمكن أن نعدها من الرويات المبكرة التي تناولت جوانب مختلفة في العلاقة بالآخر الغربي، صحيح أنها لم تتناول هذا الصراع بعمق كبير أو من زوايا مختلفة كما فعلت الروايات العربية الأخرى التي تلتها، وهنا لايمكننا إغفال زمن الكتابة وهي فترة العشرينيات من القرن الماضي، فلم تكن مواجهتنا مع الغرب قد اتخذت شكلها العنيف بعد الحرب العالمية الثانية واحتلال فلسطين، ما أتاح للروائيين العرب زوايا أكثر

للتعبير عن ذلك الصراع الحضاري الذي استنفد خطاب سلسلة كبيرة من الروايات العربية منذ النصف الثاني من الثلاثينيات من القرن الماضي بروايتي (**أديب**) لطه حسين و(**عصفور من الشرق**) لتوفيق الحكيم، مروراً ببقية حلقات السلسلة الروائية مثل (**موسم الهجرة إلى الشمال**) للطيب صالح، و(**الحي اللاتيني**) لسهيل إدريس، وغيرها من الرويات المعروفة، وفي الرواية اليمنية يمكن اعتبار (**طيف ولاية**) لعزيزة عبدالله، و(**رجال الثلج**) لعبدالناصر مجلي حلقتين جديدتين في تلك السلسلة[18] التي ستتوالى حلقاتها فيما نشهده في حياتنا المعاصرة من احتدام المواجهة .

في رواية (فتاة قاروت) يدور الصراع بين عبد الله (العربي) صاحب القيم الإنسانية والمشاعر المرهفة والحب العفيف، وفان ريدك (الهولندي) الجشع صاحب المعامل والثروات الذي يحاول التسيد على جسد نيغ (الفتاة الإندونيسية من وجهة نظره) التي تحب العرب وتحرص على تعلم لغتهم وتدافع عن حضارتهم في وجه فان ريدك وصديقه (الأوروبي) المبشر دي مولد كلما وصما العرب بالتخلف وقللا من شأنهم، وفي نفس الاتجاه تأتي شخصية المتفرنج المذكورة سلفاً؛ لأنها تحمل الخطاب الاستعماري ذاته، فيغدو صراع نيغ وعبدالله مع هذه الشخصيات إطاراً رمزياً للصراع بين الهوية الإسلامية والعربية والحملات التبشيرية الاستعمارية لجزر شرق آسيا، يمرر من خلاله السقاف خطابه الثقافي المجابه للخطاب الاستعماري الغربي الذي تجسد في الشخصيتين الغربيتين والمتفرنج، وكما هو معلوم فقد واجه النفوذ التبشيري مقاومة محلية كان للمهاجرين العرب المسلمين أثر مهم في حسم بعض جوانبه، بل «إن حرب آشيه ضد هولندا والتي استمرت من عام 1873م وحتى عام 1903م التي قادها مجموعة من المسلمين العرب ومن هؤلاء الحبيب عبد الرحمن الزاهر قد عمقت عند هولندا مشاعر العداء ضد العرب في إندونيسيا»[19]، ولم يفت السقاف الداعية والمصلح الاجتماعي التمثيل السردي لهذا الصراع من خلال موقف الهولنديين الاستعماري العدائي تجاه العرب ومحاولتهم الإيقاع بينهم وبين السكان المحليين (الوطنيين) على نحو ما جاء على لسان (فان ريدك) عندما بدا محذراً (رسنا) من الثقة بالعرب:

«.. **إنك أحمق جاهل هل تستشير أو تستعين بعربي في مثل هذا يا مجنون، أنت لا تعرف أن العرب هم ألد الأعداء لكم معاشر الوطنيين، ولولا وجود العرب بينكم لكنتم في أحسن حالة، العربي لا يحب لك ولابنتك السعادة والهناء... إنني أعجب**

كل العجب من تعظيمكم وإجلالكم للعرب وهم أعداؤكم الألداء، يأكلون أموالكم ويستعبدون نساءكم ويسخرونكم في مصالحهم ولا تربحون منهم أقل فائدة..»[20].

و(نيغ) فتاة قاروت المجهولة النسب في السرد، يكتنف شخصيتها كثير من الغموض، وتبدو كأنها فتاة سنداوية (إندونيسية) تنحاز للعرب وتاريخهم، وهي خلاف ذلك لأن السارد قد وظف هذا الغموض من أجل تبرير دفاعها عنهم، باعتبارها طرفاً محايداً، وليس من باب التعصب القومي والعرقي، ما يؤهلها للخوض في حوار طويل مع الثري الهولندي (فان ريدك) والمبشر الأوروبي (دي مولد)، ويقترب الحوار من أسلوب المناظرة العلمية في عرض البراهين والحجج، ويحاول كل طرف فيه أن يثبت وجهة نظره، ولو أن السارد أعلن منذ البداية، أو حتى قبل الحوار، هويتها العربية، لما شعرنا بذلك التعاطف معها، ولم نتقبل دفاعها عن العرب وحضارتهم إلا من باب الانحياز للهوية والتعصب للقومية. لكننا لايمكن أن ننكر بعض المبالغات في رسم هذه الشخصية التي استطاعت وهي ابنة الخامسة عشرة ولم يتجاوز تعليمها العلوم التقليدية العربية، ولاتجيد غير العربية والملاوية أن تسوق ذلك الحشد الكبير من المعلومات التاريخية والعلمية في جدالها عن العرب أمام خصومها، وخصوصاً في القسم الذي جاء تحت عنوان (**والفضل ما شهدت به الأعداء**)[21]، فكل ما تسوقه من معلومات اشترطت أن تأتي بها من مصادر غربية فقط، ما يدل على ثقافتها، وقدمت قائمة من المصادر الموثقة توثيقاً علمياً أشبه بتوثيق البحوث العلمية، وغير ذلك من المبالغات التي لايمكن أن تصدر عن فتاة في مثل عمرها وظروفها إلا باعتبارها القناع المباشر لخطاب المؤلف المجابه للغرب الذي جسده في الحوار خلال شخصيتي الثري الرأسمالي (فان ريدك) والمبشر المسيحي (دي مولد)، واختيار السقاف لهما في صورتي الثري الرأسمالي، والمبشر المسيحي، لم يخل من تعميق دلالات المواجهة، فالأول صاحب سلطة اقتصادية تستطيع أن تمارس هيمنتها على الشخصيات بواسطة المال، ترهيباً وترغيباً، والثاني مبشر مسيحي يستمد قوته من السلطة الدينية، ويمارس نفوذه عبر الدين .

ونرى السقاف في تناوله لموضوع العلاقة بالآخر الغربي يلجأ لأسلوب التقاطب بين الشخصيات، وهو التقاطب الذي يسمح له بالتعبير عن موقفه الأيديولوجي من الآخر من خلال توزيع الشخصيات في مجموعتين؛ الخير في مقابل الشر، بحيث تشكل صفات كل مجموعة حالة تقاطب مفارقة للمجوعة الثانية، غير أن التقاطب المحوري، بالرغم من بساطته وسذاجته أحياناً، يتم بين شخصيتي

نيغ وفان ريدك، (الفتاة الشرقية/ الرجل الغربي)، ويمثل هذا حالة التقاطب المثلى بين ما اصطلح عليه في النقد بالبطل والبطل المضاد، وغني عن البيان أن معظم روايات الصراع الحضاري قد اعتمدت على «اختصار المسافات التعبيرية عن الحضارتين الغربية والعربية، في حدود الرمز البسيط للبطل والبطل المضاد، الذي تحول مع كثرة الاستخدام إلى علامة»[22]، ومن الملاحظ كذلك أنها اعتمدت على التقسيم النوعي المتقاطب للبطولتين، «فلو كان البطل (رجلاً) سنجد (البطل المضاد) امرأة، ولوكانت البطلة (امرأة) سنجد البطل المضاد رجلاً، وهو تقاطب مقصود، لأن تفاعل البطل والبطل المضاد هو تفاعل السالب والموجب»[23]، وواقع روايات الصراع الحضاري يدل على هذا التقسيم الذي اختزل العلاقة في إطار العلاقة الجنسية، فإذا كان الرجل الشرقي يسعى عند اتصاله بالغرب نحو الجنس بدافع الشهوة والكبت والرغبة في تجاوز العادات والتقاليد، وتأكيد الفحولة تجاه الآخر، ولو جاء في شكل الجنس – وذلك ما تذهب إليه معظم القراءات النقدية لهذه العلاقة – فالرجل الغربي يسعى هو كذلك نحو المرأة الشرقية، أكان في محاولة بناء العلاقة الغرامية أم في صورة الاغتصاب الجنسي، وربما تمثلت الحالة الأخيرة في الكتابات الأنثوية العربية[24]، لكن السقاف الكاتب المحافظ لم يتح لنموذج التقاطب المحوري نيغ/ فان ريدك أن يتشكل في محور الجنس، وأخذ العلاقة في اتجاه الصدام المباشر الذي لا حاجة فيه إلى الاستعاضة بواسطة الترميز الذي تلجأ له الروايات غير التقليدية ذات البناء الروائي الحديث.

وهناك مجموعة أخرى من التقاطبات الثانوية كالتقاطب بين عبدالله وفان ريدك، حيث يبدو الأول في صورة الشهم الكريم الذي يبذل المال في مساعدة الآخرين، ويمنح مينه ورسنا أضعاف ما أخذاه من فان ريدك حتى لا يقعا تحت سلطته المالية، بينما يبدو فان ريدك في صورة الأوروبي المهذب، لكنه يضمر عكس ذلك، فهو لا يتردد في استخدام الذكاء والمال والتهديد في سبيل غايته، ورجل القطار العامي الذي لم يتلق التعليم ويواجه الحياة بذكاء فطري، أكثر وعياً بالحياة من المتفرنج الذي اتصل بالغرب وثقافته، وذلك ما يعلن عنه بشكل مباشر «.. **تذكر ذلك الرجل المتفرنج الذي جاء يزوره إلى بيته في رنجا ناصر، وصار يقارن بينه وبين أفكار ذلك المتخرج من المدارس الأوروباوية الحسن البزة، المرتب الهندام، وأفكار هذا العامي الذي لم تطأ قدمه مدرسة ولم يفكر يوماً في تزيين ظاهره بما يناسب ذوق المتنطعين، فرأى عبدالله فرقاً كبيراً بين الرجلين، ورأى حب الوطن وأهله والغيرة عليه وعليهم تتجلى**

بأكمل معانيها في كلام هذا العامي، وكم سمع عكس ذلك من صاحبه المتفرنج»[25].

ويمكن الوقوف عند مستوى ثان من العلاقة بالآخر في (فتاة قاروت)، وهو الآخر الشرقي الأكثر قرباً والتصاقاً بنا مكاناً وحضارة ومعتقداً، والعلاقة به لا تقوم على الصراع أو المواجهة أو التقاطب كما في العلاقة بالآخر الغربي، وإنما على التعايش والانسجام، غير أن صورة هذا الآخر عندما تمثل روائياً لم تخل من نقد موقف الاستعلاء تجاهه، أو السخرية منه، وكأنما يُعاد إنتاج واقع القهر والاستعلاء الذي مارسه الآخر الغربي الاستعماري تجاهنا في علاقتنا بالآخر الشرقي، عندما تتمثل حالات من رفض الاندماج معه بحجة الدفاع عن الهوية أو التقاليد، وذلك ما يعبر عن نقده السقاف من خلال نموذج شخصية الشقيق الأكبر عبدالقادر الذي لم ير في السنداويين غير أنهم أهل سحر وغدر ومكر وشرور[26]، وفي نموذج شخصية الأم (مينة) المستلبة التي هجرها زوجها العربي بلا أدنى سبب، لكنه عندما يلتقي بها مصادفة بعد سنوات طويلة لا تتردد في الهرولة نحوه وتقبيل يده، وفي قصة (رصيدة) التي تخلى عنها زوجها العربي وألصق بها تهمة الخيانة دون أدنى تفكير، لكنها لم تتردد في التماس العذر له لأنه من العرب و«**لذلك كانت تعذر زوجها العربي وتندب سوء حظها، وبمجرد معاشرتها لزوجها الأول عرفت أخلاق العرب وتطبعت بطباعهم ... وهي لذلك لم تزل تجد في نفسها ميلاً واحتراماً للعرب رغم ما لقيته من المعاملة القاسية من زوجها العربي»**[27]، ويبدو هذا الآخر ضحية لموقف الاستعلاء الذي نقفه منه، وذلك ما عبر عنه في صورة التوبيخ الذي وجهه فان ريدك لرسنا بسبب ثقته الزائدة بالعرب وهم يستعبدون النساء السنداويات ويسخرون الجميع في مصالحهم، وذلك ما نجده في صورة التعاطف مع النساء المحليات من الزوجات باعتبارهن ضحايا لعلاقاتهن الصادقة بالعرب على نحو ما ذكرنا سلفاً، ونراه في الموقف الملتبس من المولدين، وهو الموقف السلبي الذي سيعبر عنه في الرواية اليمنية على نحو عميق محمد عبدالولي في رواية (**يموتون غرباء**) عند تناوله لواقع المهاجرين اليمنيين في الحبشة الذين - كما يذكر السكرتير الشاب أحد الأبناء المولدين - لم يكتفوا بانتزاع اللقمة من أفواه الأحباش وإنما احتلوا قبورهم أيضاً[28]. وغير ذلك من النماذج التي قدمها السقاف، وكان بإمكانه أن يغوص في واقع هذا الآخر أبعد من ذلك حتى تخلص (فتاة قاروت) لهدفها الثاني المعلن على غلافها في «**وصف بلاد السندة وعادات أهلها**» وعدم الاقتصار في ذلك الوصف على بعض مشاهد الطبيعة الخضراء، ونمط بناء البيت الشعبي الذي

وضع له رسماً هندسياً، وكان بإمكانه أن يعمق شعورنا بمستويات مختلفة من العلاقة بالآخر الشرقي في بناء روائي أكثر تماسكاً، لولا أنه كان ينصرف عن ذلك إلى هدفه التعليمي الاصلاحي المباشر الذي حال بينه وبين الهدف الثاني.

رواية ثانية:

وإذا كانت النزعة الرومانسية فى رواية (فتاة قاروت) وخطاب العلاقة بالآخر هما الأكثر وضوحاً، فإن الهدف الإصلاحي والأخلاقى فى روايته الثانية (الصبر والثبات) ربما جاء بشكل أوفر وأكثر وضوحاً من الرواية الأولى، حيث الغلبة للأهداف التعليمية من تقديم النصائح والإرشادات، والتماس المواعظ، والواقع أن السقاف قد حدد منذ البداية هدفه كما فعل في الرواية الأولى، فقد وصفها بأنها رواية «غرامية فكاهية انتقادية»، وكلمة (فكاهية) هنا لاتعني الظرف أو الضحك، بل مضى أكثر من ذلك، عندما حدد فى مقدمته للراوية أهدافه الأخلاقية والتعليمية من وراء تأليفها، إذ يقول:

«أما بعد حمد الله والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله وصحبه، فأقدم إليك أيها القارئ الكريم هذه الرواية التى ستجد فيها فوق لذة المطالعة صوراً معنوية لمثل عليها الفضيلة، وصوراً أخرى للرذيلة ومغالبة بين عوامل الحب والواجب، ومشادة بين العقل والحمق، والطيش والرزانة، وغير ذلك مما ستجده مفصلاً، فلا أطيل عليك، لم أقصد بهذه تأييد أو تخطئة أخرى، ولا (تحسين) غاية وتشويه مقصد، وإنما هى الأخلاق وآثارها والفضيلة وأنصارها والرذيلة وعارها وشنارها، والدنيا وأخيارها وأشرارها، تصورها العبارة وتبرزها الألفاظ فى الأشكال المناسبة لها، والمقصد والغاية أن يعتبر المرء بغيره فيسلك الجد فى سيره، ويتوقى مزلات الأقدام، ويميز بين الحقائق والأوهام راجياً بذلك الدخول فى زمرة المتواصين بالحق والصبر ونيل ما يناله الدليل على الخير من الثواب والأجر، وقد تقصدت مخالفة أكثر الروائيين العصريين فبدأت بهذه المقدمة وافتتحت بالبسملة والحمد له والصلاة على النبى وآله وصحبه لأحيي سنة يكاد يذهب بها التقليد وأثبت صبغة التأليف العربى التى يحاول أن يمحوها التجديد».

وواضح من المقدمة التى صدَّر بها الرواية أنه لا يجهل تقاليد الرواية، وإنما يريد أن يقدم رؤيته للرواية وما يجب أن تكون عليه - وهنا ينبغي الانتباه للسياق التاريخي الذي كتب فيه السقاف روايتيه، حيث امتزاج التيار التعليمي بالتيار الرومانسي في العشرينيات، ولم تكن الرواية الفنية قد ترسخت أقدامها إلا مع نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات

من القرن العشرين – ولا يقف الأمر عند حدود الافتتاحية في البسملة والصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم؛ بل يتعدى ذلك ليقدم رؤية إسلامية محافظة لقضايا الواقع، ويناقش مسألة السفور والحجاب وهنا ربما نجد أثراً لبعض قصص المنفلوطي لاسيما قصة (الحجاب) التي قدم فيها المنفلوطي رأيه بشأن قضية السفور، واحتج فيها لوجهة نظره التي لم تر سلامة الرأي بسفور المرأة المسلمة[29]، وبالرغم من ذلك فلا يمكننا الجزم بتأثر السقاف بالمنفلوطي، فقد كانت قضية السفور والحجاب من أهم القضايا التي واجهها الرواد وانطلق كل واحد منهم من وجهة نظره في تناولها، وتناقش الرواية قضية اجتماعية فى غاية الأهمية؛ وهى زواج الفتيات المنتميات لبيئة محافظة بالأزواج المنحرفين، وتناقش ما يعانيه المحافظون من التقيد بالأخلاق والفضيلة فى مجتمعات مختلفة عنهم تماماً. وتدور أحداثها حول الصراع بين (الرذيلة) وبين (الفضيلة) التى ينتصر لها المؤلف، ويسعى من خلال هذا الصراع إلى أن يصل بهدفه الأخلاقى إلى أقصى مدى، كما أعلن ذلك فى مقدمته، وكما يشير العنوان نفسه «الصبر والثبات» إلى الصبر فى سبيل تأدية الواجب وتحمل كل ما قد يجره الثبات على المواقف الأخلاقية[30].

خاتمـــة:

تلك إذاً الريادة التاريخية لأحمد عبدالله السقاف في مجال الفن الروائي أو القص الأخلاقي، والتي تعود إلى عشرينيات القرن الماضي، وقد جاءت في سياق خطابه الثقافي الإصلاحي المحافظ الذي عمل على تقديمه في أكثر من صيغة، كان الشكل الروائي أحدها، لما له من أهمية كبيرة، كان قد تنبه لها كثير من الرواد من أمثال علي مبارك الذي قال في مقدمة روايته (علم الدين): «وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة، فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان، لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال، فحداني هذا أيام نظارتي لديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمنه كثيراً من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها، ويجد فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد، ينالها عفواً بلا عناء حرصاً على تعميم الفائدة وبث المنفعة...»، وغيرهما من الرواد الذين صاغوا جانباً من أفكارهم في شكل روائي، لكن جوانب أخرى من تراث السقاف الإبداعي في مجال الشعر والصحافة والتأليف بحاجة إلى الإضاءة والاهتمام من قبل الدارسين، حتى يوضع

هـذا الأديـب فـي المـوقـع الـذي يـلـيـق بـه فـي خـارطة الإبداعات الأدبيـة اليـمنيـة والعربيـة، بعيداً عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع رؤيته المحافظة، فـهو مثـال لتيار أسـهم في تـاريـخ النهضة الفكرية والثقافية العربية في المهجر.

وإذا كانت فتاة قاروت المرأة المجهولة النسب (نيغ) أو (شريفة) قد استعادت نسبها وهـويـتـهـا الـعـربـيـة، واسـتـعـادت كـذلك فـتـاة قـاروت الـروايـة ريادتـهـا ومكانتها فـي تـاريـخ الـروايـة الـعـربـيـة، فـإن مـن حـق مـؤلـفـهـا أن يستعيد مكانته وريادته التاريخية في جوانب إبداعه المختلفة.

الهوامش

1) ممـن أشـاروا إلـى هـذه الـريـادة إشـارة عـابـرة الأستاذان، عبد الله محمد الحبشى فى كتابه: أوليات يمانية– المؤسسة الجامعية للدراسات والـنشـر – بيروت – 1991م، وهـشـام عـلـى فى مقـالـه: زمـن الـروايـة، زمـن المجتـمـع – الـثـقـافـة الجديدة – العدد الرابع – 1992.

2) يُـنظـر الـتـرجـمـة الـتـي أوردتـهـا نجـمـة شـهـاب للسقاف في دراستها القصيرة بعنوان: وجوه المحسنات البديعية فى «فتاة قاروت» – جامعة شـريـف هـدايـة الـلـه ـ جـاكـرتـا ـ 1997م. وقد اتجـهـت هـذه الـدراسـة، كـمـا هـو واضـح مـن عنوانها، نحو الوجهة البلاغية التقليدية في معالجة الرواية.

3) يُنظر: عبدالحكيم محمد صالح باقيس ـ الفن الروائي في خدمة الهدف الاصلاحي: الرواية التعليمية عند محمد علي لقمان ـ بحث منشور ضمن كتاب: ندوة المناضل محمد علي لقمان – الجزء الثاني – دار جامعة عدن – 2006.

4) عبدالرحمن خبارة – نشـأة وتطور الصحافة فى عـدن – د.ن – د.ت، يُـنـظـر المـلـحـق الخـاص بالصحافة الحضرمية فى المهجر – ص 156.

5) عبد الله الحبشى – مرجع مذكور – ص 10.

6) نجمة شهاب – مرجع مذكور – ص 8.

7) أحـمـد عـبداللـه الـسـقـاف – فـتـاة قـــاروت أو مجهولة النسب ـ مطبعة البراق – صولو – يُنظر عـلـى سـبـيـل المـثـال الحـوارات بـين فـان ريدك ورسـنـا، ثـم الحـوار بـين فـان ريـدك ودي مـولـد ونيغ، ص 42-63.

8) مسعود عمشوش – المهاجرون الحضارم في فتاة قاروت ضمن: الحضارم في الأرخبيل الهندي – دار جامعة عدن – عدن – 2006 ص 55. وقد تضمن الكتاب مجموعة من الدراسات والترجمات حول الواقع الاجتماعي والثقافي للمهاجرين الحضارم في إندونيسيا.

9) فتاة قاروت – ص 232.

10) فتاة قاروت – ص 20.

11) فتاة قاروت – ص 172.

12) فتاة قاروت - ص 69.

13) فتاة قاروت – ص 49.

14) عبدالمحسن طه بدر – تطور الرواية العربية الحديثة ـ دار المعارف – ط 3 – 1977 – ص 67.

15) حسن النعمي ـ مدخل إلى الآخر في الرواية السعودية – الراوي – جدة ـ العدد 18 – مارس 2008.

16) السيد محمد ديب ـ فن الرواية في المملكة العربية السعودية – المكتبة الأزهرية – القاهرة – 1995 – ص 35.

17) محمد على لقمان – سعيد – ضمن كتاب: المجاهد محمد على لقمان المحامي رائد النهضة الفكرية والأدبية في اليمن (الأعمال المختارة) – جمع وإعداد ودراسة الدكتور أحمد علي الهمداني – 2005 – ص 449.

18) يُنظر: عبدالحكيم محمد صالح باقيس – العلاقة بالغرب في الخطاب الروائي اليمني – الملحق الثقافي للثورة – العددان 2006/11/13 و2006/11/20.

19) صالح علي باصرة: الهجرة الحضرمية إلى جنوب شرق آسيا – بحث منشور ضمن كتاب الثوابت – 15 مايو 1999م – صنعاء.

20) فتاة قاروت – ص 42.

21) فتاة قاروت – ص 54 وما بعدها.

22) محمد نجيب التلاوي – الذات والمهماز – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1998 – ص 161.

23) نفسه – ص 185.

24) نفسه – يُنظر ص 172 وما بعدها.

25) فتاة قاروت – ص 174.

26) فتاة قاروت – ص 185.

27) فتاة قاروت – ص 11.

28) محمد عبدالولي – يموتون غرباء – دار العودة – بيروت – 1986 – ص 95.

29) يُنظر: مصطفى لطفي المنفلوطي – العبرات – قصة الحجاب.

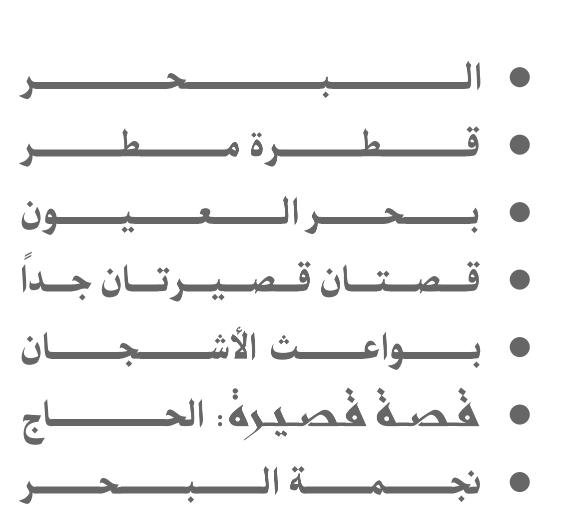
30) يُنظر عرض الأستاذ عبدالله الحبشى لموضوع الرواية في كتابه المذكور– ص 9 ومابعدها.

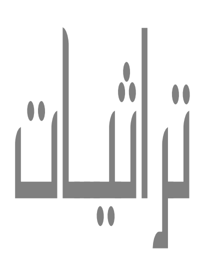
* * *

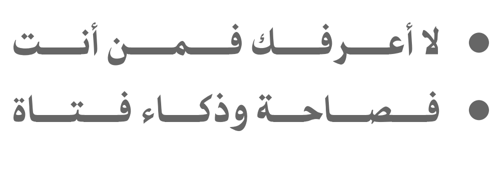


- فتاة قاروت والريادة الروائية المهمشة
- الدراسات السردية العربية - واقع وآفاق
- الخطابات النوعية والأنواع في رواية ميمونة لمحمود تراوري
- التناص النوعي: نماذج من الرواية المصرية المعاصرة
- سيميولوجيا القصة القصيرة
- غازي القصيبي/ الغزاة القصيبيون
- تقديم كتابي في «حوارية الرواية»
- دراسة نقدية: «جمالية القصة - القصيدة»
- عبدالرحمن منيف والطموح إلى رواية عربية جديدة


سرديات


البحر
قطرة مطر
بحر العيون
قصتان قصيرتان جداً
بواعث الأشجان
قصة قصيرة: الحاج
نجمة البحر



- لا أعرفك فمن أنت
- فصاحة وذكاء فتاة

الراوي

دورية تعنى بالسرديات العربية
المملكة العربية السعودية
وزارة الثقافة والإعلام
النادي الأدبي الثقافي بجدة

إدارة تحرير الراوي
حي الشاطئ - جدة
هاتف: 0966-2-6066122
فاكس: 6066695 - ص.ب 5919
البريد الإليكتروني
alrawi@adabijeddah.com
www.adabijeddah.com



المحتويات

صوت الراوي

تمضي **الراوي** في مسيرتها لخدمة القصة القصيرة في منطقة الجزيرة العربية، وخارجها ، في محاولة لإبراز صوت الإبداع لتصل إلى أولئك الباحثين عن الإبداع في عالم أوسع.

«**قال الراوي**»، عبارة يحملها غلاف كل عدد ؛ لتأتي بعده الحكاية التي يحكيها ، وهي حكاية لا يبدعها **الراوي** من وحي خياله، وإنما ينسجها من تلك الحكايات التي يضمها العدد. لا يدخل **الراوي** إلى أعماق القصص، وإنما يقف عند عناوينها ، فيحولها من حكايات عديدة متشعبة، إلى حكاية واحدة متآلفة.

في هذا العدد ، يجد القارئ حكاية **الراوي**. وهي نسيج من ستة عشر عنواناً من عناوين القصص التي يضمها العدد. وهذا دأب **الراوي** منذ العدد الثاني. غير أنه في كل عدد يختار عدداً من العناوين التي تتناسب مع الحكاية التي يريد أن يرويها لقرائه.

يقدم التحرير هذا البيان، لورود تساؤلات عن العلاقة بين حكاية **الراوي** في غلاف العدد ، وتلك القصص اتي يحويها في داخله.

نقدر الإبداع، ونشكر المتواصلين معنا من المبدعين والمبدعات، ونحن أكثر طموحاً لتواصل أكبر. والله الموفق.

رئيس التحرير

قصص العدد

إبـراهـيـم الـنـاصـر الـحـمـيـدان

روائي من مواليد 1933 (السعودية). أصدر عدداً من المجموعات القصصية، منها «أمهاتنا والنضال» (1962)، «غدير البنات» (1977)، «نجمتان للمساء» (1998).

الإغـواء

كان التحدي المثير يطل من مقلتيها ، تلك المهرة العربية الحسناء (سالي) فقلت في نفسي بأن جمالها أغواهم عن بكرة أبيهم فصارت قبلة الأنظار ، بيد أن الرجل على حق حين استشاط غضبه عندما لمس عصيانها.. إنه يريد منعها من الخروج من المنزل حتى لا ترتكب حماقة ربما قرأها في عينيها ، فالجمال قد يكون سبباً في الشقاء طالما العيون الظمأى تتناهشه في أي مكان يمر به.. لقد رزقها الله تلك الفتنة

الطاغية فأدى أن يبذر في محيطها تلك الجاذبية، إنها تغري بسهولة من نظر إلى رشاقة ذلك الجسد العاجي، فحسدتها لداتها لأنها تلوي الأعناق في أي محفل تخطر فيه لبساطتها وهدوئها العفوي، وكلما سارت في أي طريق عامة، حاول أن يستعمل حقه عليها عندما ترددت في الاستماع إلى نهيه فرفع يده بصفعة على وجهها الفاتن.. نظرت إليه شزراً بدهشة واستغراب فتلك هي المرة الأولى التي يعاقبها بمثل هذه القسوة.. قلت لها مشاكساً ولن يكون عقابك للمرة الأخيرة طالما بذروا في نفسه مصيدة الشك أولئك المحيطين به. إنني بصراحة أتفهم ما يدور في ذهنه وهو يراك في مثل هذه الأناقة كما هي طلعتك البهية فأنت ببساطة تغوين أدهى الرجال.

تساءلت بعفويتها: إن الله منحني هذا التكوين فما هو ذنبي؟ هززت برأسي مواسياً فالجمال رداء رباني ولعل صاحبه يدفع ثمنه بالرغم منه.

العينان العسليتان الناعستان في وسط ذلك الوجه النوراني الأبيض متشرباً وممزوجاً بالحمرة القانية ترسلان ذلك الألق الساحر ومن خلف الوجه البيضاوي

غابة الشعر الحريري الذهبي تنهال على ذلك الجيد الأتلع وفي أسفله رمانتان جاثمتان على ذلك الصدر المتوثب تخترق فضاء الجسد الممشوق وتموجان مع حركته الأنيقة، لم أرها (جارتي) تفتعل إيقاع الآخرين شأن الكواعب في حبائلها وقد يكون عدم احتفالها بتعاطي أدوات التجميل من أسباب تهافت الرجال على الحملقة في ملامح ذلك الوجه الملائكي.
والرجل (الأب) يسمع همساً عن ذلك الكنز المثير في منزله فيتصور بأن الغمزات أو الهمهمات تعني انفلاتها عن رقابته فأراد في ساعة غضب أن يثبت سلطته حين أبصرها تنوي مغادرة المنزل.. وكانت أمها دون علمه قد أذنت لها فتصدى لمنعها وعندما أوضحت له بأنها ماضية لملاقاة صديقاتها بموافقة أمها رفع يده في وجهها صارخاً (أنا سيد المنزل) فرنّت على وجهها صفعة طائشة وكان من الطبيعي أن تنهمر دموعها ويختل توازنها إلى درجة الترنح من هول المفاجأة لولا أن أمها خفت إلى نجدتها (وكانت تنصت إلى نقاشهما) مهدأة ومخففة عنها وقع الألم.. بل إنها تدخلت لحماية ابنتها بكرية أبنائها من هذه

الغضبة من زوجها الرزين الذي أسمعها هي الأخرى شتيمة مهدداً بحكم موقعه في الأسرة بطردهما من المنزل.

قلت لها مواسياً ثقي بأن أحدهم أوغر صدره عليك فتقبلي هذه السحابة العابرة ولا تنسي بأنه رب الأسرة فمن حقه أن يستعمل سلطته في القمع طالما هو يخشى عليك من العيون الحاسدة نحو هذا التكوين الرباني الجذاب والذي تبزين به قريناتك.

تصاعد نشيجها معلقة: لم أفعل ما يريبه مني أو يلمس ما يسيء إليه والصداقة البريئة ليست محرمة في مجتمعنا، وانهمرت الدموع مدراراً وكأنما تتبرأ من هذا الامتياز الذي سوف يجعلها صيداً سهلاً للسهام التي تولغ في تصرفاتها المرنة مع أنها لم تفكر (بحكم سنها) بأن تنال نصيبها مما يتاح لمليحة في ربيعها التاسع عشر من الانطلاقة المحدودة في محيط ليس بالجائر في شكم الحرية وإن تبارت فيه تيارات متلاطمة ما بين مشجع لحرية الفتاة ومتبرم يخشى من انفلات التحكم في هذا الجيل المندفع لمحاكاة الشروخ عبر فضاء يموج بالهيجان الشبابي.

كفت عن البكاء ولكن آثار الحزن أدمت مكامن البهجة في أعماقها فانطوت شاردة حتى تحرك من جديد مشاعر يقظة تشجيها من هموم الواقع البائس لأسر حرمته الدنيا من مساحات العيش في بحبوحة ولهذا ترى التوتر يتلبس الكبار من الضيق لتسري خيوطه إلى أطراف الفاتنات فيشل تطلعاتهن وأوهام الغد المزري الذي لا يشي ببوارق تميد بالعتمة اللافحة ونبض العذارى يرتفع متواشجاً مع نداءات الزمن المتسارع نحو ربيع الحب في عالم تسوده المخاوف وتدميه الجروح.

محمد عبدالملك

من مواليد 1944 (البحرين). روائي أصدر عدداً من المجموعات القصصية، منها «موت صاحب العربة» (1973)، «نحن نحب الشمس» (1975)، «ثقوب في رئة المدينة» (1979)، «السياج» (1981)، «النهر يجري» (1984)، «رأس العروسة» (1987).

قاعة مظلمة

بالفعل كان الأمر يدعو إلى الارتباك، فالأضواء في القاعة انطفأت فجأة، وساد ظلام هائل، وارتفعت صيحات النساء من الخوف، واضطرب الرجال، وحاول كل منهم حماية زوجته من الحمقى... والمغامرين، لكن أين يجد كل رجل زوجته؟ لقد حدث هرج ومرج، ومن خوف الرجال على زوجاتهم راحوا يقبضون أكتاف النساء الأخريات، وازدادت الجلبة، فالأكتاف الملموسة... كانت للغير! وهكذا زعقت المرأة والأخرى

فهن يعرفن بالغريزة والحدس روائح الأزواج وعطورهم، وحجم أيديهم التي جاست وتنعمت... سنين، إذاك ازدادت صيحات الاستغاثة يا أبا حسن.. يا زوجي!.. يا راشد! كل امرأة كانت تنادي زوجها.. ومن يعلم ربما كان الزوج هو الذي طوقها للحماية، لكنه الخوف واضطراب النساء المفاجئ واختلاط المخيلة.. الفرقة توقفت عن العزف في المكان المرتفع من المسرح المخصص لها، والرقص توقف إثر ذلك.. وتناهبت الحاضرين المخاوف الخطيرة فقد تحدث اغتصابات في الظلام، وفي الظلام لا شيء يظهر، لا شيء يعرف، لا شيء يستقر، لا أحد يشعر بالأمان.. كانوا يبحثون عن الضوء.. مكان الضوء.. النقطة التي توقف مصيرهم جميعاً عليها، ولأنهم ليسوا من أهل المكان فقد كان من الصعب معرفة مركز الضوء.. والطريقة التي يستطيعون بها إعادة الضوء.. الأبواب أيضاً، أبواب القاعة كانت مقفلة، وفي الفوضى العامة سقطت المفاتيح كلها من يد ضابط القاعة.. القاعة الكبيرة التي كانت مبتهجة عندما كان الضوء كاسحاً، القاعة الراقصة السعيدة.. كنت تسمع

أصواتاً غاضبة، وخائفة، ومهددة في وقت واحد.. أصواتاً كلها، تذهب هباء لأن لا أحد يستجيب لا أحد يعرف، لا أحد يرى.. وكانت معظم الأصوات المستنجدة نسائية.. يا كلب!.. يا خسيس!.. يا حيوان! يا لص!.. يا.. أصوات نسائية فقدت رونقها وأنوثتها ومسحاتها السحرية، أصوات خائفة تليها جلبة وحركة، يعقبها سقوط أشخاص على أشخاص، وكؤوس على كؤوس، ومقاعد على أشخاص، والعكس.. العكس هو القاعدة، الآن، والصحيح كان الضوء الذي ينظم الحفل، ينظم حركة الراقصين، يسعف العازفين على العزف، ويسعد المغنين بالغناء، ويلتهم معه الآكلون الأطباق الشهية في لذة ويجترع الجميع الشراب، ويدوخون بأفكار مشعة.. في الضوء.. الضوء المشعشع يسود النظام، والأمان، والحب، والحيوية، وترتفع ضحكات جميلة، وهمسات، وهمسات، وتتضوع قبلات، وتسري روائح.. الروائح اختفت مع الخوف.. وظلت في القاعة روائح العرق... من الصيحات المذعورة الخجولة ظهرت جرائم اغتصاب.. فساتين مزقت.. تأوهات.. أعناق

اخترقتها أيدي.. عقود من الماس والذهب سحبت.. كنت تسمع الجلبة بشكل فوضوي هائل.. وكانت الأجساد الهاربة المغتصبة تبتعد، والأجساد السارقة تبتعد عن مكان الجريمة فتصطدم بأجساد أخرى.. سمعت أيضاً صرخات مؤلمة.. بكاء مهين.. سالت دماء أيضاً فوق سطح القاعة.. كانت هناك أنماط، وكان الشر يلعب بالرؤوس والنفوس، وكانت الحقائب تسحب بسرعة.. وسمعت أصوات مستنجدة تردد الصوت نفسه، والكلمة ذاتها..

- الضوء! الضوء! الضوء!

وأصوات..

- الأبواب! افتحوا الأبواب!

هل كانت خطة جهنمية مدبرة؟ لم الأبواب مغلقة مع الأضواء؟ لم ضاعت المفاتيح؟ أين ضباط أمن القاعة؟ ماذا يفعلون؟ كان الراقصون السعداء قبل قليل يستنجدون بضباط القاعة..

- أيها الضباط! أيها.. أي.. لكن لا إجابة وتغيب

الأصوات بين صيحات الهلع، والانتهاكات الجمة، والسرقات المتكررة..

- أين الأبواب؟

لقد أضاعوا كل شيء.. وضربوا الجدران، وعادوا يبحثون عن بعضهم البعض، النساء تساقطن على الأرض من الجهد والذعر والمفاجئة.. حدث دهس كثير.. حدثت وفيات لا أحد يعرفها.. كانوا يبحثون عن بعض في كل القاعة.. علي.. أحمد.. هيفاء.. فاتن.. بهاء.. ليلى.. أين أنت! والأصوات ذاتها تتكرر.. الأصوات التي كان مبحوث عنها راحت هي بدورها تصوت وتبحث.. الجلبة زادت.. والظلام خيم، والكؤوس والزجاجات تساقطت فوق الأرض.. كأن ثمة أطفالاً في القاعة دهسوا في الوهلة الأولى.. بعد دقائق توقفت أصواتهم عن الاستنجاد.. ومع صيحات النساء المستنجدة تلاحم الرجال.. لكمات استقبلتها لكمات، أصحابها تلقوا لكمات من جهة مخطوء عليها.. جهة بدأت تخطئ بدورها.. وتضرب الأبرياء.. الأبرياء ضاعوا في هذا الظلام، وراحوا يكيلون الضرب للأبرياء.. تحولوا جميعاً إلى وحوش

ضارية.. الوحوش الأولى تحركت بدافع السرقة... الوحوش التالية تحركت بدافع الدفاع عن النفس.. لم تكن الأمور واضحة.. كانوا يخبطون بعضاً.. الزوج يخبط زوجته، والأخ يلكم أخته.. والأب يطحن طفله في الأرض.. والأخت تركل أختها.. لقد عمت فوضى مميتة.. وحدثت جلبة متصاعدة، وتفجرت دماء مرة مالحة.. وعربدت أصوات ماجنة من اللذة والفجور.. وكانت الأصوات لا تتوقف.. أصوات الحائرين والأبرياء والطيبين..

- الضوء! الضوء!

- لم يأت الضوء..

كانت الأصوات المجهولة تتردد وتضيع وسط ضجيج الزجاج المتكسر، والزعيق المطلق..

- هل توقف الضوء من الخارج؟

- لا ندري..

- هل توقف الضوء من الداخل؟

- لا ندري..

- أصلحوا الضوء؟

- لا أحد يستطيع أن يصل إلى مكان الخلل..

- الظلام يخفي المكان..

وإن وصلوا كيف يصلحون العطب؟

- من المهم أن نعرف مكان الخلل؟

هل هو الخط العام في المنطقة؟ مكان التوليد الرئيسي؟ أسلاك القاعة..؟ لا أحد يعرف.. لا أحد يسأل، لا أحد يستطيع أن يسعى.. الأمر استمر ساعات طويلة.. ساعات أطول مما يتصورون، كانوا يعتقدون أنها لم تكن إلا ثواني قليلة.. لكن الظلام طال.. وبدأت الأبدان المجهدة المنهارة تخور وتنهار.. وسمعت أصوات تساقطها على الأرض.. على الأرض المليئة بالجثث، والمليئة بالزجاج الحاد، أنصاف القوارير.. والدماء.. خارت الأجساد فوق الأجساد، أغمي على النساء.. أغمي على الرجال، كانت الأصوات تخبو.. كانت الأصوات تخفت.. كانت الأنفاس تهبط، وبدا أن كل شيء، كل مخلوق قد مات أو نام!

فاطمة يوسف العلي

من مواليد 1953 *(الكويت). روائية، أصدرت مجموعتين قصصيتين: «دماء على وجه القمر» (*1981*)، و«وجهها وطن» (*1995*).*

فتاة وحيدة

هبت نسمة خاطفة من النافذة الغربية.. طارت ورقة من زهرة ذابلة نسيت في مكانها من المزهرية المهملة لثلاثة أيام.. ورقة أخرى تدحرجت على الرخام الداكن، تابعت عيناها الورقة التي اصطدمت بخاتم ذهبي يلمع في وسطه فص ألماس يلمع في حجم حبة الحمص.. إنه خاتم أمها المرحومة.. ما الظروف التي جعلتها تتركه في هذا المكان؟ ما المناسبة التي اشترت فيها هذا الخاتم؟ ما الحالات التي أحاط فيها هذا الخاتم إصبع المرحومة؟

تنهدت بحرقة، تخيلت وجه أمها المورد الجميل في ساعات رضاها القليلة النادرة، حين كانت تناديها طيوبتي، زحفت صورة أخرى لذات الوجه في ساعات الغضب الكثيرة، كان أنفها يبدو كالسكين، وأسنانها كالمنشار، وهي تصرخ في وجهها: أنت يا النحسة.. يومك مثل وجهك يا طيبوه، يا لها من ذكريات قديمة، ولكن كيف صار هذا الوجه الآن؟ ما الصورة التي وصل إليها بعد ثلاثة أيام في القبر؟ شعرت بالإثم.. بالخوف، عجبت لجرأة خيالها.. عجبت أكثر لحالة «الفلسفة» التي استوقفت فكرها حول خاتم الألماس، رشفت الرشفة الأخيرة من فنجان القهوة، ألقت بصرها في حجرها وتساءلت بحزن: هل يحاسبنا الله على أمنية، أو خاطر شيطاني لم ينطق به اللسان؟ لم تستطع إبعاد السؤال عن عقلها، فكرت أن تسأل الشيخ خالد المذكور وهو من العلماء، لكنها خافت أن ينظر إليها على أنها شريرة، فتكون بداية للقيل والقال. فكرت أن تكتب بالموضوع إلى البرامج الدينية في الإذاعة أو التلفزيون.. إنها بحاجة إلى الطمأنينة.. بحاجة إلى الشعور بالبراءة من دم أمها،

وأن هذه الأمنيـة الشريـرة ليسـت هي السبب في موتها..

ضغطت الجرس، جاءت الفلبينية بفنجان القهوة، ارتشفت الوجه الرغوي الدسم وأشعلت سيجارة، نفثت الدخان الذي انطلق كسهم راح يتبدد بعد قليل.. لم يعد عندها من يتضايق من تدخينها، أو من يشفق عليها، أو من يشعرها بأنها لا تهمه في شيء، هي الآن حرة.. وحيدة.. ضائعة.. لا تعرف هل تحزن، وما هي درجة الحزن التي تليق بها. لكنها لا يمكن أن تفرح.. إنها إذا فرحت ستكون فتاة شريرة بحق!! مرت كلمة «فتاة» بخيالها غريبة، قلقة.. مريبة، مثل من ترتدي ثوب السهرة وهي تشرب شاي الضحى.. مع هذا احتضنت الكلمة بشوق، إنها ذكرى والدها، لا تستطيع أن تتخيله في وضعية الموت، ولا تعتقد أبداً أن الأيام الثلاثة التي مرت على رحيله يمكن أن تؤثر على ملامحه، أطل على خيالها بوجهه الأسمر المستدير، ولحيته الصغيرة المحببة، رأته واقفاً أمامها يبتسم حتى ظهر سنه المكسورة في وسط فمه، دفع بطرف الغترة وراء كتفه وهو يحملها بين يديه، يقبلها

يقول: طيبة فتاتي الوحيدة، يدور بها في الليوان القديم، يحملها إلى الدوارف والمراجيح في العيد، وحين جاء زمان لم يعد يستطيع أن يحملها، ولا يتسع وقته لصحبتها احتفظ لها باللقب فتاتي الوحيدة، هو الابتسامة السعيدة، لم يغير شيئاً، رغم حظها المتعثر، لو كان الأمر بيده لاشترى لها زوجاً مهما غلا ثمنه، وقد شعرت أحياناً أنه يحاول شراء زوج، ولكن المرحومة، الله يسامحها، كانت تفسد كل شيء وبقيت فتاته الوحيدة.. وحيدة، حتى بلغت الثلاثين.. كيف حدث هذا؟

ولكن مهلاً.. فقد مات الوالد في نفس حادثة السيارة مع الوالدة.. وهي لم تتمن له الموت أبداً، بالعكس.. كما كانت تشعر دائماً بأنه الذي يعيد إليها الحياة.. ويجعلها قادرة على احتمال «العنوسة» حين عرفت معنى هذه الكلمة، وعرفت أنها تنطبق عليها.. «عانس» حتى وأن تجنب الناس استعمال هذه الكلمة أمامها، تماماً كما يتجنبون ذكر العاهات في حضور من ابتلاهم الله بها.

التقت نظراتها مع بقايا السيجارة الممدة في

الطفاية وقد تحولت إلى عمود من الرماد الهش الذي تطاير مع هبة نسيم متسللة من ذات النافذة الغربية.. اكتشفت أن زهوراً كثيرة فقدت أوراقها وتعرت أو كاد، من تلك الهبة العابرة.. لم يبق منها غير أعواد جافة كالحة اللون، تعلوها دوائر منكمشة مثل الجماجم..

إن الله المطلع على أسرار القلوب وخفايا المشاعر يعرف أنها حملت أمها سبب عنوستها، وتمنت أن يريحها الله منها لتواجه حياتها من غير ضغوط، ولكن الله العادل لا يمكن أن «يسمع كلامها» لأنه يعرف الحقيقة، يعرف أن هذا الغضب يرتبط بمواقف كانت الأم فيها هي السبب في انصراف الخطّاب عن طلب يدها، كم من خاطب جاء.. جاء من أجلها هي.. أو من أجل والدها، المهم أنه يتقدم فعلاً، ولكنه بعد وقت لا يطول يتسرب كالرمل من بين الأصابع.. يتبخر.. كالماء في إبريق منسي فوق الغاز.. يختفي.. لا يترك كلمة.. لا يقدم سبباً، لا يذكر عذراً.. تنزعج.. تتلفت.. تبحث في الظروف فلا تجد أمامها غير أمها.

مرة أخرى تستحضر صورتها قبل مضي ثلاثة أيام.. كانت صبية.. فتية.. جميلة.. إلى آخر لحظة، لا تستبعد أنها في لحظة انقلاب السيارة كانت تطالع شعرها في المرآة، أو تجدد خيوط حاجبيها أو خطوط شفتيها.. هذا الشعر الذي ظل نارياً يتوهج رغم ظهور الشيب، وهاتان الشفتان الممتلئتان تلمعان طوال أربع وعشرين ساعة.. وهي طفلة حاولت تقليد أمها.. ضربتها، وقالت: أنت صغيرة على هذا، والبنت المهذبة تفعل ما يناسب عمرها، عندما استدار صدرها وردفاها سعت إلى اقتناء أدوات الزينة.. سخرت منها، في جملة قاطعة كحد السيف قالت: ما عندك سالفة، وجهك مثل صحن المموش وتحطين ماكياج؟! تشتغلين في السيرك إن شاء الله؟!

استقرت مرارة الكلام في حلقها، لم تبارحه أبداً حتى مع مرور خمسة عشر عاماً، كما استقرت الملامح القاسية المتهكمة في شبكية عينيها، فلا تجد من وجه الأم إلا تلك السخرية القاتلة.. حاولت أن «تصالح» أمها أن تقترب منها، أن تستعطفها وتقول لها: أنت أمي.. علميني كيف أتزين.. كيف أضع الماكياج،

كيف أختار الألوان والموديلات المناسبة.. ولكنها لم تستطع أن تنطق كلمة واحدة.. لقد ورثت كبرياء والدها. الكبرياء الصامت الثابت الذي لا ينحني، وفي المدرسة علموها أن «الأمومة» بطبيعتها تضحية، وحب وإيثار، وإن الأم بفطرتها تفضل ابنتها على نفسها، إن كل ما تشاهده في تصرفات أمها يصدم ما تتعلمه من الأمومة، كفرت بالتعليم وبالأمومة معاً، تعثرت خطواتها فلم تحصل على الثانوية إلا بعد تكرار الرسوب، وجاوزت العشرين حتى خجلت من دخول الجامعة مع بنات صغار، لا تستبعد أن ترسب بينهن فتكون أضحوكة هي في غنى عن أوجاعها، واعتزلت أمها ما أمكن، فعاشت في العلن على ابتسامة والدها، وفي السر على تدخين السجائر، وفي الأماني على انتظار الزوج الذي لابد سيأتي وتبدأ معه حياة جديدة.

إنها تذكرهم جميعاً.. أول خاطب، وثانٍ، وثالث.. ورابع.. ثم هبط الصمت ولايزال الصمت مقيماً معها، يسلي وحدتها بالشرود والخيالات، كان أول خاطب أخاً لزميلة لها، في أول مرة تقدمت

لامتحان الثانوية العامة، نجح ودخل الجامعة، وحصل على الشهادة الجامعية، وجاء يخطبها، حين نجحت لثالث مرة تقدمت للامتحان.. الوالد رحب به، وشجعه والأم قالت: هذا حافي ما يصلح، طمعان في مالنا، ولم يسألها أحد عن رأيها، الثاني رفضت الأم سماع بقية اسمه، قالت: وع.. بيسري؟!! هذا اللي ناقص.. ما أزوج الأصيلة لبيسري. قال الأب: كل الناس لآدم، وآدم من تراب، وهذا شاب ناجح ونجاحه يكفي، قالت بشراسة: نجاحه ما يحوله من بيسري لأصيل!! ولم يسألها أحد عن رأيها، وهي تعرف أن أمها بيسرية، وأن جمالها الملتهب هو الذي جعل والدها من العائلة الأصيلة يتزوجها ويحمله على السكوت على شراستها، وعجبت لماذا تتنكر أمها لأصلها، والمهم أن الخاطب اختفى مثخناً بالجراح، الثالث وصلت أخباره كإشاعة ولم يظهر، والرابع قالت الأم إن فرق السن كبير بينه وبين البنت.. وأشار الأب بأدب إلى أن طيبة نفسها بدأت تكبر، وقد يفوتها قطار الزواج، ولكن الأم ألقت عليه محاضرة عن

النصيب، وأن الله إذا أراد سيأتي الخاطب المناسب في دقيقة واحدة.

لم تعرف طيبة أبداً كيف يمكن أن يأتي خاطب في دقيقة لفتاة على أبواب العنوسة ليست جميلة، وليس لها سند من عطف الأم، وكل زادها في الحياة ابتسامة الوجه الطيب لأب مشغول بتجارته.. أو هارب من قسوة زوجته.. يحاول دائماً أن يقلل من فرص اللقاء معها، لأن كل لقاء ينتهي إلى صدام.

هكذا بدأ سؤال جديد يعترض حلقها، وينشر الضباب أمام عينيها.. كيف، ولماذا تزوج أبوها من أمها؟ وكيف، ولماذا يظل بعيداً عن حياة البنت ويتركها وحيدة، مكتفياً بهذا التشجيع الرمزي، الذي لا يحل مشاكلها الأساسية. في أزمة من أزماتها النفسية اعتقدت أن أمها تراهن على أمر خطير.. أن يموت هذا الأب، وهو أكبر منها سناً، ويبذل مجهوداً كبيراً في تثمير أمواله، وأن ترث هي شركاته وعماراته، وتظل تتحكم في هذه البنت «الخايبة» التي إذا تزوجت ستجد من يدافع عنها، ويطالب بحقوقها وربما يقف إلى جانب زوجها فيتقوى به؟

حين انتهت إلى هذا الاعتقاد كرهت أمها كرهاً عميقاً، وتعاطفت مع أبيها واعتقدت أنه ضحية، وأنه إذا مات سيكون بسبب كراهية هذه الأم له، ولها، وهنا تمنت أن يريحها الله من هذه الأم، فقد يأت الخاطب ويريح أباها منها، فقد ينصلح حاله، ويشعر بها أكثر فيبذل جهوداً تتجاوز مداعباته العابرة لفتاته الوحيدة، التي لا يبددها غير وجود زوج.. وأطفال، قبل فوات الأوان.

قبل الحادث بعدة أيام، وكانت في الصالة تقلب صفحات مجلة قديمة، رأت أن تطل على غرفة أمها، فرأت في جانب منها ما يشبه أن يكون حقيبة سفر صغيرة.. دفعها الملل، والفراغ، والشعور بالحصار أن تفتح.. كانت المفاجأة أن وجدت في الحقيبة قطعة واحدة من ثيابها الداخلية، قميصاً من قمصانها.. قمصان طيبة، عرفته لأن حجمه لا يناسب الأم وعلامته هي التي تحرص عليها، ولونه هي التي اختارته!! تركته على حاله، لم تفاتح أمها في الأمر. صباح اليوم التالي على مائدة الإفطار قال الأب لطيبة: سأذهب أنا والوالدة إلى موعد يستغرق طوال

اليوم تقريباً.. عندما نزلا لركوب السيارة كانت الحقيبة إياها في يد والدها.. هربت بعينيها عن ملاحقة الحقيقبة. ابتسمت الأم في وجهها إحدى ابتساماتها النادرة.. وقال الأب: أشوفك بخير يا فتاتي الوحيدة..

دل حادث السيارة على أنهما كانا في قرية بدوية على حدود قرية مجاورة، ذكر السائق الذي نجا، بجراح مهلكة أنهما قصدا عرافاً تداول الناس ذكر أعماله المؤثرة، وأنه لا يعرف ما جرى بينهما وبينه، ولم يجد المحقق في السيارة غير جثتين.. وحقيبة سفر.. فارغة.

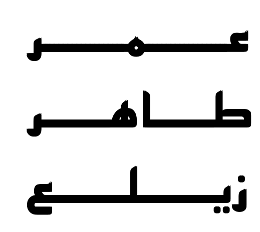
تنهدت بحزن: هل يحاسبني الله على أمنية لم ينطق بها اللسان؟ اختلجت شفتاها بأمل: هل استفاد العراف من القميص وهل يمكن أن تنتهي يوماً حالة الفتاة الوحيدة؟!

همست بعطف وحسرة:

يرحمهما الله ويرحمني..

كان تراب السيجارة قد تطاير، ولم يبق غير

الفلتر في الطفاية، يحوس في جوانبها بفعل النسمة الهابة، أما أوراق الورد فكانت تتطاير بين أركان الغرفة الواسعة.



روائي. من مواليد 1946 *(السعودية). له مجموعة قصصية بعنوان «البيداء»* (1998).

طيور الرف

قررت الاختباء قبل أن ينهض أبي من نومه، فقد سمعته في المساء حينما كنت أنا أتظاهر بالنوم يدخل مع أمي في نقاش حاد بسببي.. قال لها:

- أكون غبياً لو توقعت منك حسن تربية الأولاد!!

- ردت أمي بنبرة الانكسار المعهودة فيها: ما الأمر؟ ما الذي يجعلك حاداً مهتاجاً هكذا؟

حاولت قدر الإمكان أن أجمد ساكناً.. لكن دقات قلبي تسارعت بصورة كادت تنم بي.

- لقد قلت لك ألف مرة: هذا الولد الشقي «يعنيني» لا يعود إلى تسلق سطح الغرفة «غرفته» فيزعجني بركضه وفرقعاته.. ألف مرة كررت هذا الكلام ولكن لا فائدة.

- يا ابن الحلال.. الولد ولدك ومن حقه أن يمرح في بيته.

- يمرح على أعصابي..؟

تصاعد صراخ أبي وازداد صوت أمي انكساراً وخنوعاً، وجن جنون قلبي فكتمت أنفاسي، وران صمت كئيب كدت أحس به وأراه يهوي بي إلى غير قرار.

فجأة تذكرت أن نهار الغد عطلة استثنائية في المدرسة، فقد تقرر خروج الناس بأطفالهم لصلاة الاستسقاء، وتذكرت أن أبي يفضل النوم ضحى، وقد حدث أن خرج الناس لصلاة الاستسقاء منذ شهور،

ولم يخرج معهم، هذه الخواطر الأخيرة أدخلت إلى نفسي قدراً من الأمان. هدأت أعصابي فغشيني النوم.. ومع إطلالة الشمس استيقظت وأكلت على عجل ومازلت بلباس البارحة، وتسللت إلى الحجرة المهجورة «لا أدري لماذا هي مهجورة» وهي تبدو كغيرها من حجرات بيتنا من الداخل والخارج، كان زوج من حمام الصحراء قد استقر على أحد رفوفها منذ فترة، كان في البداية يرتاع حين أدخل فجأة، ثم ما لبث أن ألفني وأنس بي حتى صار يطير من عشه ويستقر على كتفي، وكنت أرعاه حق الرعاية، ومع الأيام توطدت بيننا صداقة عميقة، وتكاثر عدد أصدقائي بفراخ صارت الآن حمام ذات لونين أزرق ورمادي مع أطواق بيضاء رائعة. كانت زيارتي هذا الصباح قصيرة، ثم خرجت للحاق بمواكب الابتهال.

«يا حنان.. يا منان.. من علينا بالأمطار».

وركضت صوب الضراعة الجماعية المولية شطر السهل الكبير جنوبي القرية.. شيئاً فشيئاً تكاثر الناس ومعهم أطفال كثيرون، انخرطوا في ذلك

الإيقاع المؤثر «اسقنا يا سايق المطر» والحق أنني رأيت عيوناً كثيرة تدمع، وحتى أنا سفحت دموع قلقي وتوجساتي، كنت أسير هاجسين: أحدهما يتمنى أن يكون أبي معهم فيبكي ويذيب الصدأ العالق بروحه الأصيلة، والآخر يرى في غيابه بعض الأمان.

«رأيت جدي لأمي» يمشي في وسط الموكب بخنوع ذكرني بانكسارات أمي نفسها ليلة البارحة «وقبلها مرات أخرى».

وبرق في أعماقي سؤال غريب: كيف لو رأى ضعف ابنته؟ انتزعني من أفكاري صوت أبح: أيها الناس استقيموا!! ثم تلا: ﴿**وأن لو استقاموا على الطريقة لأسقيناهم ماء غدقا**﴾، صدق الله العظيم.

مال طفل صغير يلبس سروالاً قصيراً على طفل يبدو أكبر منه سناً وقال له:

ما الطريقة؟

زجره زميله قائلاً: صه.. صه، ثم قال ملاطفاً: سنسأل الفقيه فيما بعد، وارتفع الابتهال متصاعداً من جديد.

«يا حنان.. يا منّان.. منّ علينا بالأمطار».

كانت الشمس قد ارتفعت مسافة رماح كثيرة ترسل شواظاً من نار، وغرق الناس في عرقهم.. وصار الرمل كقاع التنور الملتهب.. فلما بلغ الناس تلا يقع في أقصى جنوب السهل الممحل.. استدار الفقيه ورفع رداءه وأخذ يتلوى ويقول كلاماً لم أتبينه، سمعت بعضه ولكني لم أفهمه، لكن الكبار كانوا باديي التأثر، حتى أن بعضهم راح ينتحب أمام عيوننا، واختلطت دموع الناس بنضح أجسادهم، وداخلتني رهبة غاصت في أعماقي.. ورغم ركود الجو وانعدام النسمات منذ الصباح فقد أحسست بهبات رقيقة أخذت تزداد حتى صارت هبوباً متواصلاً.. أخذ يتعاظم ويتعاظم حتى أثار التراب، واحتدمت الآفاق بعاصفة راحت تحجب الشمس، ثم رأينا أسراباً من المزن الداكن بحواف بيضاء تتراكض من الغرب إلى الشرق، لم أستطع تفسير هذه التغيرات السريعة وكان الفقيه مايزال يقول شيئاً لكن الناس كانوا مشدودين إلى السماء يحمون عيونهم بأكفهم، وقد رفع الهبوب

القوي أرديتهم، ووخز الرمل سيقانهم وأذرعتهم، ولم يعد أحد يسمع الفقيه، لعله سكت عندما حن رعد ثم تتابع الدوي.. وأخذ ضوء النهار يتلاشى تحت خيمة من الغمام الراعد في جبروت. صار الهبوب دفقات ودوامات أقل عنفواناً وخيل إليّ أن الأرض تشع بنور غير مستمد من الشمس، وسمعت الناس يتنادون بالعودة في الوقت الذي أخذ فيه المطر يتساقط قطرات بحجم الكف، ثم انهمر الماء من السماء التي التقت بالأرض في مهرجان لم أشاهده من قبل، بصعوبة عثرت على جدي، تشبثت به ولعله هو أيضاً تشبث بي. كان بيته في وسط القرية فلم نصل إليه إلا عبر بحيرات وسيول من الماء. هناك وجدنا خالاتي وجدتي يكافحن لحماية أثاث البيت من خيوط الماء المنهمرة عبر تشققات السقوف. ساعدت جدي على الوصول إلى ركن أقل تعرضاً للرذاذ، فأصر أن أكون إلى جانبه، السماء في الخارج تلامس الأرض، وقد تعالى وقع الماء على الماء، وانكمش مجال الرؤية فلا تسمع إلا شلالاً بحجم الأفق. قفزت صورة أبوي،

خيل إليّ أن أمي زائغة القلب، عين على البيت وعين عليّ، أنا، وخامرني شعور لذيذ خفي لمجرد أنني أستحق الشفقة.

- «حوالينا ولا علينا». كذلك جأر جدي فتماوجت عيون الباقين هلعاً، لكن السماء أخذت تكف ككل شيء له بداية.. خرجنا على حذر نستطلع.. فإذا بالقرية كجذوع نخل في أطراف نهر جبار، والبرق يشطر الآفاق وثمة صفوف من السحب تتوغل في البعد، كنا في الحوش مأخوذين، فإذا بأمي تقتحم الباب الموارب، تدخل مبللة الثياب زائغة النظر حين رأتني انخطرت في البكاء ثم اتجهت إلى أبيها في الداخل تنتحب على فخذيه، سمعته يقول: كل الناس كانوا في الصلاة. المطر لم يترك فرصة لأحد. لقد ساعدني وجوده إلى جانبي في هذه اللحظة، كان لطفاً من الله.. سكنت أمي غير أن الدمع لم يغسل تلك المرارة من عينيها.

المرارة التي رأيتها ليلة البارحة.. سألتها.. هل خرت سقوفنا أيضاً؟ قالت خرت كلها عدا الغرفة

المهجورة لذنا بها.. قلت وقلبي يخفق هلعاً.. والحمام؟

- أخرجه أبوك قسراً إلى العاصفة.

حسبي الله، والفراخ؟

لقد رمى بالعش كله إلى العراء.

سحبت نظراتي ثم أرسلتها إلى الأفق المنظور عبر فتحة الباب المبلل. كان البرق ينتشر في الأفق القصي خيوطاً لا تلبث أن تغور في البعد.

- قال جدي بنبرة مدارية سأحكي لك حكاية.

بـــــدريـــــة الـــبـــشـــر

(السعودية). أصدرت مجموعتين قصصيتين «نهاية اللعبة» (1992)، «مساء الأربعاء» (1994). مجموعتها الثالثة «أرواح شفافة» تحت الطبع.

بائعة الجرائد

منذ كنا صغيرات كنا نحب تقليد الصبية ولأن الصبية دائماً يهزؤون بنا ولا يحبون اللعب معنا فقد كنا نكتفي باقتفاء آثارهم واللعب ببقية ألعابهم. كنا ثلاث بنات منيرة وأسماء وأنا ميثاء. كنت أطولهم قامة وأكثرهم سمرة أما منيرة وأسماء فقد كانتا بلون الحنطة الفاتحة وجسداهما الممتلئان تقاطيعهما تفرتقا طيعها نحو الأنوثة المبكرة مما جعلهن يتعثران (بسيقانهما) القصيرة مع سباق جعلهم خطوي السريع

كنا نجمع إطارات السيارات الفارغة ثم نباعد بينها بأمتار ونركض من على بعد ثم نقفز عليها وفي كل مرة ننجح بالقفز نزيد المسافة في المرة الأخرى.

كنت أمل سريعاً من اللعب معهما وأتوق للعب مع الصبية فطلبت مرة من أخي أن ألعب معهم ويحق لهم أن يطبقوا قوانين لعبهم عليّ إلا أن أخي دفعني، اذهبي بعيداً اذهبي العبي مع البنات.

لم تكن كل ألعابهم تحتاج لقوة جسد كما في لعبة الورق المصور التي كانت تعتمد على الحظ فقد كانوا يصفون صوراً ملونة في أيديهم ثم يضعونها على قفاها ثم يطرحونها مرة أخرى على وجهها وعندما تتطابق صورتان يفوز اللاعب الأخير. كانت تلك الصور الملونة تحمل في الغالب صوراً لممثلين ومغنين من بلاد أجنبية لم نكن نعرفهم وكنا نفرق بينهم بعلاماتهم الفارقة فأحدهم يلبس قبعة الكاوبوي والآخر له سوالف طويلة عرفنا فيما بعد أنه ذلك المغني المشهور «ألفيس برسلي» الذي لم نعرفه إلا بعد عشر سنين من سنوات لعبنا ولأن الحظ هو سيد اللعب فقد كان حظي كبيراً حيث سمح لي أخي

بالاحتفاظ بعشرين صورة سلفني إياها لأبدأ اللعب معهم.

أخي عزوز كان طيباً يسحره اللعب فينسى أمر مراقبتي إلا أن أمي كانت تتعقبني دائماً من فتحة الباب الضيقة وتضبطني متلبسة باللعب مع الأولاد فتجرني وتمر بيد خفيفة على كتفي «عزوز» أو تفرد أصابها الخمسة في وجهه علامة للسخرية من رجولته التي لا تبشر بالخير وهو يرى أخته تتوسط الصبية وتفتح رجليها كالأولاد ويتركها تفعل ذلك والحقيقة إن رغبتي باللعب مع الأولاد كانت أمراً شاذاً فكل صديقاتي منيرة وحصة وأسماء لا يفضلن الاقتراب من الصبية وقد كانت دهشتي تتصاعد عندما تهمس لي إحداهن بالحذر من هؤلاء الصبية فلا أفهم بالضبط ما تعنيه.

وفي اليوم التالي وبعد مشادة قصيرة مع صديقاتي أطلقت الفتيات عليَّ لقب أم الأولاد فقررت في نفسي أن تلك واحدة من ألاعيب البنات ليغطين غيرتهن مني لأن إخوتهم يمنعوهن من اللعب معنا ولم

أنس فرحتهن ذلك اليوم وهن يركضن معي ويحصدن ريالات كثيرة وفرتها لنا لعبة بيع الجرائد التي قادنا إليها اقتفاء أثر الصبية.

كان ذلك في أحد أيام العطلة الصيفية حيث تنثرنا المدرسة للطرقات الضيقة ولوقت الصباح فيه طويل والظهيرة ساخنة والمساء يتكرر كالأماسي الماضية، عزوز أخذ عشرة ريالات من أمي «صباح أحد أيام عطلتنا الطويلة» وأعادها في اليوم التالي عشرين ريالاً، أعطى أمي عشرة ريالات واحتفظ هو بالعشرة ريالات الأخرى وأمي تبتسم له بفخر بل وشاركته بفرح وهي تحسب معه الريالات وكأنها تومئ بأنه سيصبح رجلاً يستحق الاحترام بل وأعفته من شراء الخبز في اليوم التالي.

وكنت أنا من خرج ذلك الصباح ليشتري الخبز حيث أن عزوز أصبح رجلاً كبيراً ومشغولاً ولم يعد ذلك الصبي الذي تجره أمي كل يوم من رجليه وتشتمه ليشتري خبز الفطور قبل أن يداهمنا آذان صلاة الجمعة الأول، لكنني عرفت ذلك اليوم سر عزوز.

حين خرجت من المخبز الذي يطل على الشارع العام رأيته هو «عزوز» يتأبط صحفاً كثيرة ويناول السيارات الواقفة أمام الإشارة المضيئة باللون الأحمر ويتنقل بين السيارات خفيفاً فرحاً كقط حتى يضيء اللون الآخر فيفر هارباً نحو الرصيف الأقرب إليه.

مشيت أقضم نصف الخبزة الأولى بين الخبزات الأربع التي أحملها وصدري ينتفخ فرحاً بالسر الذي عرفته وظللت هكذا أسبح في خيالات الغبطة حتى جرت يد أمي الخبر من يدي وهي تلطمني قائلة:

«أكلتي خبزنا ياالمفجوعة؟!!!!!!!».

كان في حارتنا في آخر الحارة بناية طويلة تطل على الشارع العام ومن الجانب الآخر تنفتح على قلب حارتنا شبابيك المطعم البخاري الذي لا يقدم غير الأرز والدجاج المشوي لزبائنه ويسمع المار بها نداء العاملين «الحضارمة»، يتجاوبون مع بعضهم البعض داخل المطعم:

.... «أيوه جاي... حاضر يا عمي» أليست هذه العبارة مصرية كنت أمر وصديقاتي حين رأينا

سطح العمارة وهو يمطر بالصحف.. أحد ما كان يقذف بها من السطح نحو الحارة فتسقط لتختلط الأوراق مع بعضها البعض تتماوج كأجنحة ورقية ثم لا تلبث أن تهدأ على وجه الأرض، أسرعت نحوها وأنا أشحذ همم صديقتي للدورتين:

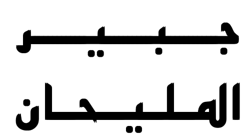
هيا اجمعوها.. اجمعوها».

كانت الصحف تحمل عناوين مختلفة «الجزيرة»، «الرياض»، «المدينة» وضعنا أوراق الصحف في قلب بعضها البعض دون أن تهتم عقولنا التي لم تتدرب على قراءة الصحف بأننا وضعنا الأوراق غير مرتبة فوضعنا صحف الجزيرة في قلب الرياض وهكذا لكننا حرصنا على أن يكون العنوان الكبير بارزاً على الصفحة الأولى ثم انطلقنا نحو الشارع.

أخذت أركض بجانب الإشارة التي أضاءت باللون الأحمر امتدت يدي بالجريدة وأعطتني ريالاً، وعلى بعد آخر نادتني يد أخرى وسحبت جريدة ومنحتني ريالاً آخر.. ركضت نحوي منيرة وهي تقول كيف تبيعين. قلت لها هكذا فقط مدي الصحيفة نحو

الرجل ثم ابتعدت نحو السيارة الأخرى، لم تمض دقائق طويلة حتى سمعت صوتاً غاضباً سرق من قلبي التفاتة وجلة نحو الصوت. كانت يد الرجل تمتد من النافذة وتخبط وجه منيرة بأوراق الصحيفة وتصيح:

«وش هالجريدة..؟ تبيعونا زبالة..؟ هاتي الريال.. بالله» حين سقطت أوراق الصحيفة على الأرض وقبل أن ألمح وجه منيرة يتكسر بالبكاء، ركضت أنا نحو البقالة لأشتري بمكسبي من الريالين حلوى وآكلها قبل أن تشم أمي رائحة النقود وتضربني.



من مواليد 1951 (السعودية). مجموعته الأولى «الوجه الذي من ماء» لازالت تحت الطبع.

الفتى الذي عشق!

في البداية:

حوم الفتى بسيارته الصغيرة الحمراء: أمامه الشوارع الواسعة، وتلال الوقت الطويلة؛ قال لنفسه:

- الرياض كبيرة.. أين أذهب؟.. إلى مجمع العقارية..

صرت العجلات.. السوق مزدحم.. لها مع شباب قابلهم في السوق.. لمح من بعيد طرف عباءتها

السوداء تلوح له كيد؛ مشى يتبعها عن بعد، اقترب وازدادت دقات قلبه.. أخذت الدقائق تتقد، وآلمته أصابعه.. جبهته ساخنة، قال: لابد أن تأخذ الرقم!

ضغط الورقة الصغيرة في كفه، وكأنه يضغط يدها؛ فتح الورقة للمرة الرابعة، برق الخط بلونه الأحمر في عينيه.. تأكد من صحة رقم هاتفه، وتصور فرحتها، واحمرار خديها وهي تقرأه.. تبعها.. وأخيراً رآها تخرج من السوق برفقة عائلتها؛ قال: ربما هذه والدتها، وهذه أختها الصغيرة. أما هذا فهو أخوها بكل تأكيد.. أحس بالتحدي نحوه (سأصفعه لو قال شيئاً، وسأثبت لها...).. طالت المعركة، فأحس ببعض الخجل.. ركض إلى سيارته ليلحق بسيارتهم.. أمام الإشارة الحمراء كانت النار تشتعل في داخله.. فرح للون الأخضر، وحرص أن يتبع السيارة من مسافة مناسبة.. لا أريد أن يراني هذا الأخ!

توقفت السيارة أمام مطعم الفصول فأحس بفرح، وكأنه يعرف بيتهم، بل كأنه يعرفها من ألف سنة؟ انتظر حتى مل، ثم دفع الباب ودخل.. تصدى له عامل وقال:

- أين تذهب.. هذا المكان للعوائل؟!

- العائلة في الداخل!

ومرق بسرعة وسط الإضاءة الخافتة كحلم، تخطى ارتباكه، وكان العامل قد ذهب صارخاً إثر طلب ما.. أين يتجه الآن؟ بل أين تجلس هي؟ سمع ضحكة ناعمة فتباغت.. دار حتى وجد كرسياً وطاولة فجلس، وأخذ يدخن.. تفاجأ بعامل رقيق يقف فوق رأسه، ويطلب منه إطفاء سيجارته.. أطفأها وهو يسأل لماذا؟ فقال له العامل: هنا ممنوع التدخين.. إنه مكان للعوائل.. هز رأسه، وظل العامل واقفاً.. فقال له:

- سيأتي الأهل!!

أحضر له العامل كأس ماء، وتركه..

استمرت عيون النادل تمسحه، وهم يروحون ويغدون، تشاغل والعامل الدقيق يقبل نحوه.. ابتسم له وقال:

- لقد تأخروا!

- هل تريد أن تأكل؟

قاده إلى طاولة صغيرة بكرسيين.. كانت قريباً من قسم العوائل، وتطل على الباب الخارجي.. استقبل الزجاج، وجلس:

(رآها تقبل نحوه، وبحيائها تجلس أمامه.. قال غاصاً بفرحه: أهلاً. فسمع رنيناً خافتاً يشبه الغناء.. طارت عصافير كثيرة ضاحكة حول قلبه.. وسمع هديل حمام.. وأزهار صغيرة أخذت تورق بين أصابعه.. ضغط أصابعه.. حتى تشابكت الأغصان وتألمت يداه..) انتبه إلى صوت النادل الرقيق يقول له:

- سنغلق المحل.. لو سمحت!

ترنحت أشجار فرحه.. نهض خارجاً، فتح يده على الورقة الصغيرة.. رأى الرقم الأحمر فدعكه بانفعال، ورمى بالورقة؛ ثم سار وكأنه يسقط في بئر.

في اليوم التالي:

دار في العقارية حتى كل؛ مشى وتوقف

بسيارته أمام مطعم الفصول، دفع الباب ودخل قائلاً للعامل:

- العائلة في الداخل!

ومرق بسرعة، الإضاءة خافتة. جلس على الطاولة الصغيرة ذات الكرسيين، متسائلاً: أين تجلس هي؟ جاءه العامل الرقيق فقال له:

- سيأتي الأهل!!

أحضر له العامل كأس ماء، وتركه..

انتظر أن يسمع ضحكة ناعمة.. أخرج من جيبه علبة الهدية الحمراء الصغيرة، ووضعها بالقرب منه، قال ستفرح بالسلسلة الذهبية، والقلب الصغير الذي يحمل الحرف الأول من اسمه.. انتظر، وانتظر، وانتظر.. حتى امتلأ فؤاده بأحجار ثقيلة؛ قام ليغادر.. لكن كأنه سمع من يقول له: انتظر.. جلس وهو يلتفت باحثاً عن محدثه، لم يكن غير الطاولة الصغيرة والكرسيين.. وأناس بعيدون يثرثرون حول صحون طعامهم.. نظر إلى الكرسي المقابل له (تراءى

له طيف ابتسامتها ، كانت كما لو جلست أمامه، وقد تدلت خصلات شعرها الأسود فوق جبينها المشرق.. خفق قلبه. وهو يبتسم، قال أهلاً فردت عليه بحياء.. مد يده بالعلبة الصغيرة الحمراء، ولمس أصابعها الناعمة، فتعالى غناء لا حدود له في وديانه.. أخذ يحدثها عن أول مرة شاهدها في أسواق العقارية، وكيف كتب الرقم، وأخذ يسأل عن المرافقين.. وصف لها بيتهم، وعدد أفراد أسرته واحداً واحداً، وطلب منها أن تصف له بيتها ، وكان متلهفاً لمعرفة موقعه..) بوغت بصوت النادل الرقيق وهو يسأله:

- هل تريد أن تأكل؟

- ارتبك وهو يومئ برأسه؛ وأمسك قائمة الطعام.. عاد النادل إليه، فطلب عشاء لشخصين.. وقال للنادل سيحضرون الآن.. (رآها تبتسم بحياء وهي تخفض عينيها.. واصل الحديث عن أصدقائه ودراسته في الثانوية، وعزمه أن يكون.. و.. و..) انتبه إلى صوت النادل الرقيق يقول له:

- سنغلق المحل.. لو سمحت!

في الأيام المتتالية. يتوقف بسيارته أمام مطعم الفصول مساء يدفع الباب ويدخل قائلاً للعامل:

- العائلة في الداخل!

يمرق بسرعة وسط الإضاءة الخافتة، يجلس على طاولته الصغيرة مقابلاً الكرسي الآخر، يأتي العامل الرقيق فيقول له:

- سيأتي الأهل!!

- يخرج من جيبه علبة الهدية الحمراء الصغيرة، ويضعها قرب الكرسي المقابل، يطلب عشاء لاثنين؛ ويأخذ يحدثها حتى يخرجه صوت النادل قائلا:

- سنغلق المحل!

نـــــــورة محـــمـــد فـــــــــرج

(قطر). مجموعتها الأولى «الطوطم» صدرت في (2001).

الخطايا

خطيئتي

لقد كان فعلاً مشيناً حقاً، أتذكره كأحقر ما فعلتُ في كل حياتي، لم أذكره لأحد قط، فهو كافٍ لأن يصبغني من أعلاي إلى أسفل بسواد الذنب العظيم.

كانت الدائرة أمامي على ورقة الامتحان، وفي وسطها نقط خفيفة، لتعطي الإيحاء بأنها برتقالة.

كنت يومها في مرحلتي الابتدائية، في أول صف نتلقى فيه دروس الإنجليزية.

يجب أن أكتب اللفظ بالإنجليزية، أعلم أنها orange، ولكن أين تقع الـ e؟ قبل الـ g أم بعدها؟

تباً لكل برتقال العالم (يومها لم أقل تباً ولكن أذكر أنني شعرت بكره لا حدود له تجاه البرتقال).

كانت البرتقالة مشكلتي الوحيدة بعد أن أنهيت كل الامتحان، هناك مشاكل أخرى ولكنها أقل خطورة، أما هذه البرتقالة!!

إحدى الطالبات الشاطرات، كانت إلى جواري، ولكن طاولتها كانت متقدمة على طاولتي قليلاً، بحيث كان بمقدوري أن أرى ورقة امتحانها.. رأيتها تفتح نفس صفحة البرتقالة.

لقد غششت منها الـ e!!

ليست خطيئتي

كنت أبحث بين أشرطة الفيديو، عن شريط

فارغ، أو شريط لا يريده أحد، كي أسجل عليه فيلماً كنت أنتظر عرضه من مدة.

هناك رف مقسوم إلى قسمين، قسم للأشرطة الخاصة بي، وقسم لأشرطة أخي. لم أجد شريطاً مناسباً بين أشرطتي، ولكنني وجدت في قسم أخي شريطاً من دون طابع عليه.

فكرتُ بأن أخي لن يمانع إذا ما أخذت من عنده شريطاً فارغاً، ولسوف أعوّضه بآخر لاحقاً.

أدرتُ الشريط في جهاز الفيديو لأتأكد من أنه فارغ وأن بمقدوري التسجيل عليه..

لم يكن الشريط فارغاً كما ظننت، بل كان مليئاً، مليئاً جداً..

لا أستطيع أن أخبر أي أحد عنه.

باسـمـة محمد يونـس

(الإمارات العربية المتحدة).
نشرت العديد من القصص في الصحف والمجلات.

«مساء يحلو فيه الموت»

حينما رأيتها اقشعر بدني!

داهمني لحظتها إحساس مرعب بالموت. فوضعت كفي فوق بطني أجسه، وركلات جنيني تتحول إلى صرخات مذعور، يشهق النجاة!

مد يده باتجاهي. كان يشد فوق كفي، ساحباً إياي في خطوط ملتوية بين المقابر. ازداد جسدي ارتعاشاً كلما خطت قدمي فوق واحدة جديدة منها.

كنت كمن أدوس فوق أجساد منسية في العتمة. تتأوه كأني سحقت عظامها ، فيضطرب في داخلي دمي بجنون الفكرة. أردت الاعتراض على رحلتنا المرعبة، ففشلت، ولم أجرؤ على انقاذ صوتي من انكساره في النهاية. فبقيت صامتة، وكنت أبكي بنشيج يزداد عمقاً، كلما توغلنا في المنطقة السوداء.

فح صوته بخار المساء الملبد بالصقيع وقال بحدة متخاذلة: كفي عن البكاء، أنت تقلقين الموتى!

ارتج صوته بين أضلعي كغمغمة تخرج من كهف مغلق بالأشباح، لكي تقتحمني بإصرار.

قاومت إغماءة تود أن تعصف برأسي، فتقتلعه، وهمست:

- لم أحضرتني إلى هذا المكان؟

تأججت نظراته تحمل سياطاً لاذعة تحرقني. ما فهمتها كما لم أفهمه أبداً. كنت واثقة بأنه يجرني للموت، وأعلم بأن ما يفعله هو ما يجب أن يكون!

عشرون عاماً وهو أبي. ماتت أمي ولم أزل بين

ذراعيها، يعلقنا حبل سري واحد، وتفرقنا مصائر حيوات مختلفة! فأخذني متلهفاً، يبحث بي عن حلم أفتقده. كنت تلك الصورة الأليمة لذكراها المحزنة فلم يعثر بداخلي عن أصلها المتلاشي، وظلت أبواب حبها اليتيمة تخفق ضلفتيها بين عينيه كلما رآني. كبرت ومعي رجع صوتها المدفون. تخيلني أعيد بعضاً مما فر منه، أحببته بخوف طاغ، وتملك مشاعري أكثر كلما قص لي حكايتها المتوترة بعشقه، كنت أظنه لا يعرف الموت والقتل برومانسيته، لكنني لم أعرف حقيقته كما يحدث الآن!

ظل صامتاً، يسحبني وراءه كالشاة المسيرة، تتعثر أقدامي بين الثغور المنسية، فينكمش جنيني بين جوانحي المقيدة، وتفور من أعماقي أنات الموتى الغارقين في لحودهم، فأقول بخجل يعذبني:

- تريد ذبحي إذاً؟

لم أدرك رغبته في الانتقام مني حينما عرض عليّ القيام بجولة. كان أبي رجلاً آخر وهو يطالبني بالاعتراف، وكنت ساذجة غريرة وأنا أعيد عليه قصة

عاشق سرقني خلسة، كان يداعبني بحنو قطة، وأصارحه بحمق طفلة، فبعثت بين يديه أحلامي. نزفت الكلمات، وهو صامت. لم يفعل أكثر من تعليق بصره فوق بروز بطني الواضح، حينما اكتشف لوثته، ثم انتشل نظره مني وتجاهلني لأشهر!

ولا أدري كيف أخرج نفسه من حالة انعدام التوازن، فناداني هذا الصباح وقال بحدة:

- تعالي معي!

ظل ملتزماً الاختفاء وراء غموضه، حتى وصلنا إلى هنا. طوال الرحلة ظل مطرقاً، يقود سيارته غاصاً بالصمت. وتحترق أنفاسه مع لفافات التبغ المتواصلة. وكنت أتخيل مكاناً آخر للموت سوى المقبرة. ساكنني إحساس بالضيق، بقيت واجمة، حتى ترجل من السيارة وأخذني معه. كان يجرني بحيرة، يبحث بعينيه عن شيء، كمن يفتش عن ثغرة، يواري فيها سوءته!

- أعلم بأنك تريد غسل عارك، بموتي!

قلت هذا، فبدا أكثر رعباً مما أتصور، وتدفقت

بمطر هائل لا أعرف كيف تكوم بداخلي. كنت أعرف كم لحظة كان أبي يعد فيها الثواني، بانتظار يوم مختلف. يضعني في إطار صورتها الراحلة، ويبتسم. يستعيدها كمن عثر على ظل ينمو صانعاً امرأة، أحبها ذات يوم. قال بأنه ممتلئ بها حتى النهاية. ثم استكان كمن نسي ما سمعه. وظل جامداً وفي وجهه حكاية، تعذبه!

حاولت اكتشاف نواياه. كان غامضاً بالليل. تركني لعدة أيام أراقب ما يجري فوق خارطة وجهه المحايدة فلم أعثر على أبي الذي تاه فجأة. ولم أفهم ما تعنيه تلك اللحظات الطويلة المسربلة باللامبالاة، وهو يحمل صورتي في يده، ويضع صورتها الأخيرة قبالة وجهي، كمقارنة غير عادلة!

- ألن تصارحني بما يحدث؟

ظل يمشي بدون توقف، كمن يلاحق الزمن المتسرب، وخوفي ترتفع تلاله كلما عبرنا لحداً منطوياً أسفل الظلام. وكلما فرقعت الغصون أسفل قدمي،

تتقافز خيالات عفاريت الموت تتحلق حولي، كأنها تحتفل بمهرجان الدم المهدور!

فهمت مؤخراً بأنه يعد الخطة الأخيرة. كان يبحث بين ملفات الشرف عن وسيلة مثلى للنهاية. خفت وأردت الهرب. فعجزت واستقر بي الحال هنا. أمشي وراءه كالنعجة، بين الجماجم والهياكل الممزقة. صار طعم دموعي باهتاً، وقررت أخيراً أن لا أبكي، فالرحلة على وشك الانقضاء، بأية نهاية يقررها أبي!

أمام بقعة بعيدة عن الأخريات توقفنا. انزلقت كفه من يدي المتعرقة. تركني ووقف قبالة التلة النحيلة الممددة هناك. ثم أقعى فوق ركبتيه وانطوى كالمصاب بمغص مؤلم. فهمت بأنه يبكي لحظتها، وعرفت بومضة مباغتة، بأنه لحد أمي التي لم أرها أبداً، ولم أعرف مكانها حتى اللحظة.

كنت كمن تسقط في بقع حلم مغبشة، أهمس:

- أهذا هو مكانها الأخير؟

لم أسمعه وعيناي تبحثان عن ظل صغير لها. تمنيت لوهلة لو أنها تنسحب من موتها، وتخرج شاهرة

ابتسامتها الحانية التي لم أعرفها إلا صورة جامدة في مقبرة الإطار. تمنيت لو أنني أسقط بين ذراعيها وأبكي وأعترف لها بخطيئتي. وبأن عاشقي قد فر تاركاً إياي عارية الملامح، في فوهة انتقام أبي. تمنيت لو كانت الميتة امرأة أخرى، وأمي مجرد تائهة تعود إلينا، وتنبلج عتمة الخوف البغيض!

- أمي؟

انزلق النداء جسداً ثقيلاً أتعبني حمله لزمن طويل، ارتطم في فجوة قلبي، انحدرت سيقاني هي الأخرى فوق التلة الضيقة، وقد فضلت أن تكون نهايتي في أحضانها. لم ألتفت ناحية أبي الصامت، فكرت بأنه سوف يستل سكينه أو مسدسه ويخنق أنفاسي بلا تردد. بكيت يرعبني خوفي البائس على طفلي، ثم تذكرت بأنه سيموت معي، كما سأفعل فوق صدر أمي. فتوقفت عن البكاء، ثم زفرت، وهدأت ارتياحاً لا أفهمه!

في تلك اللحظة الواهية، ابتل الصمت بهدير رياح عبرت الفضاء حولنا. ارتعشت البرودة المتغلغلة

في أعطافي فارتجفت، وانفتح في بطن الأرض غطاء شفاف، تسارعت فوقه الأبخرة الضبابية، وتخيلت أمي تنشق بجسدها من فجوة ضيقة، تنبثق من هناك كعمود من دخان أبيض طاهر، ينسدل شعرها بسواد خوفي المتيبس بين جدراني. كانت تمد ذراعيها كي تلتقط كفيّ المستسلمتين، وتسحبني إليها. تمددت بخمول بارد، مغمضة العينين، تجوب بصري خيالات بديعة، تضعني أمامها كالحقيقة. وكانت تأخذني بلهفتها المنتظرة، وتعصرني، وتعصرني بين دموعها الطافحة بالمرارة. تحتضنني بحنو. تقبلني بعنف، وتصهر ذراعيّ بأمومة فائقة. ابتسمت لها، وهمست بحب:

- كم اشتقت لك يا أمي!

كان صوتها كغمامة تتغلغل فيها نذر المطر، وحينما لمحت وجه أبي، استدارت تنظر إليه بصمت يثرثر بحكاية، كمن يعاتبه. ثم لمحت ومضة لوم تسدد سهامها في عينيه، فرفع أبي رأسه إليها وهمس بألم:

- سامحيني، لم أعرف أنهم قتلوك، لم أدر أين دفنوك حتى البارحة!

غرغر التساؤل يقتحم حلقي لحظتها. أردت أن أفهم ما يحدث، لكنها قالت:

- لماذا تخليت عني؟

كانت تتراجع من أمامي مقهورة، قبل أن أسألها، تسحبني بقوة، تفيض من نظراتها أنهار أمومة محرومة، ينتفض في صدرها الشفاف خافق كبلورة نازفة. مددت إليها عينيّ متوسلة لحظة فريدة طالما تمنيتها، وأرخيت جسدتي كي تحملني معها إلى حيث تمضي، توقعت أن يغوص السكين في لحمي المفجوع بخطيئة سرقة، فألحق أمي وأذوب وإياها في عتمة اللاحياة، لم يعد الموت يخيفني بعد أن ذاقته قبلي، وبدأت أتلذذ بفكرة اللقاء، لكن صوت نشيج أبي شدني منها بقسوة. كان يهتف مرتعداً:

- لم أفعل، قتلوك قبل أن أجدك، وبقيت ابنتنا هي عطرك الذي لا ينطفئ! أرجوك، لا تأخذيها مني! كانت تجذبني بقوة، ويدا أبي تحاولان منعها:

- كلا، دعيها لي، لا تأخذيها مني!

بدأت أشعر بالوهن، وانفتح من جسدي شلال هادر، صار أكثر غزارة حينما احتضنتني أمي وبدأت تمزق ثيابي بعجلة. تخيلت الموتى وهم يموتون مرتدين ثيابهم، ثم يجبرون على نزعها بعد رحيل النفس، ليلبسوا ذنوبهم، وهطل فوقي مطر ثقيل، شعرت بانصبابه وعجزت عن كف مائه بيدين مقيدتين بين ذراعيها. كان الصوت المكتوم الذي يطن في جمجمتي يشبه مواء نعجة ذبيحة، فممدت كفي أتحسس عنقي الجريح، أبحث عن طعنة تركها أبي، وأمسح منها بصماته كي لا يعاقب!

لم تمض إلا دقائق، وفتحت عينيّ كالخارجة من احتفال مبهم بالموت، بدا المكان أكثر ألفة، وكأني لم أعد أخشى الموت، والمقابر، بحثت عن أمي، فلم أعثر إلا على جذع سدرة ترتعد غصونها برداً، وأبي دافناً وجهه في تراب قبرها الضئيل، غارزاً أصابعه بين ضلوع الطين المحيط به، كمن ينبش عن جسدها لكي يضمه. ويزعق بوجع عتيق:

- لا تأخذيها مني كما فعلوا بك!

كان وقار أبي يندلق ببكاء عاصف، مفرجاً عن خزين آلام تراكمت فيه حتى أصبحت جبلاً من الأحزان، ويهتف بحرقة:

- سامحيني، سامحيني، ليتنا تزوجنا كي لا نفترق أبداً!

رفعت رأسي. يلفني شعور بقيد يشدني إلى التراب، ومددت كفي المرتخية أمسح فوق رأسه المرتج بالذكرى، وبالأخرى أمسد ذلك اللاهث الذي كان يركل جدار بطني بكارثة، فلم أعثر عليه هناك! ارتفعت رأسي المصطخبة بالمفاجأة، كنت أنتفض ناسية ألمي، تبحث عيناي عن شيء أضعته، حينما واجهتني نظراته المغموسة بدماء الوجع، وكان يموء بصرخة الحياة، تتلبد فوق جسده أتربة المقابر، وكأنه خلق منها!

رأيت طفلي منسدحاً على التراب أمامي، فامتدت ذراعاي حوله، تقطفانه من فوق الأرض، تعيدانه إلى حجري الفارغ منه، وانطويت أشمه

وأغرق رأسي في لحمه الدافئ. كنت ألد الحياة في لحظة موتي! رفع أبي رأسه ناحيتي وغص صداه المرتعش:

- سامحينا!

طوال طريق عودتنا من المقبرة بقيت صامتة، مذهولة، وكان أبي يتابع اعترافات ذكراه الموجعة، بعد أن فر تاركاً أمي تتحمل وزر خطيئة لم ترتكبها وحدها، يسرد ندمه بلوعة، ويجرف مع شهقاته أمواس غضب جارحة.

واستطعت لأول مرة أن أفهم سراً صغيراً مزروعاً في داخله، ظل يرعبه بتواصل محموم، كما يفعل فم غول واسع، يفح سعار الجحيم.

بدت الآن فكرة ولادة طفلي، تفوق خوفي من لحظة موت، كنت أظنها تبددت وراحت في سبيلها! ألم يكن مساءً، يحلو فيه الموت؟

مبارك الخالدي

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

نشوان

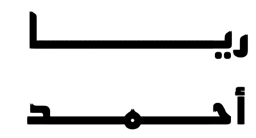
بخطى سريعة خفيفة متوترة، يتجه نشوان صوب القطار وليس في تفكيره سوى أمنياته الصغيرة التي يطوقها بخوف وحنو بأروقة روحه ويخاف أن تنمو وتكبر بعد أن رأى أن زمانه لا يسمح بالأمنيات والأحلام الكبيرة، فهو يطأها بقدمين من غلاظة وقسوة، أحياناً يتهم نفسه بالانهزام لأنه أصبح يفصل أمنياته حسب مقاييس زمانه، وهو الذي كان يظن أن الإنسان هو المخلوق الذي لا يمكن هزيمته حتى

بتدميره، مثلما كان يظن العجوز سانتياغو، يفاجئه صوت في داخله لتخفيف قسوة الاتهام الذي سدده إلى نفسه: لكن سانتياغو ليس إلا شخصية نبتت من خيال هيمنغوي، هيمنغوي الذي ضغط بسبابته على الزناد ليكتب نهاية حياته، هل كان انتحاره تدميراً لذاته، أم إعلاناً للهزيمة؟ ينسحب نشوان من أمام السؤال لأن هيمنغوي وسانتياغو لا يهمانه الآن، يمسك بهما ويدفعهما إلى داخل المكان الذي يحتلانه من ذاكرته ويرتج الباب عليهما، لا يريد أن يتذكرهما الآن ولا غيرهما، كل ما يهمه هو أن يصل إلى العربة.

يصل إلى العربة، يصعد العتبتين الحديديتين، يدخلهما، يلقي بجسده في أحد المقاعد ويتمدد بارتخاء، مسلماً نفسه لتيار أمنياته الصغيرة المائرة في أعماقه، يتمنى أن يجلس دون أن ينقض عليه المأمور بأمره المتلفع بابتسامة مفتعلة باهتة أن يحمل جسده إلى مقعد آخر لأن المقعد الذي اختاره من تلك المقاعد المخصصة للعائلات، في كل مرة يركب فيها القطار، يعيد المآمير الكلام ذاته معه ومع غيره

فينهضون من المقاعد باستياء، لأنهم يعلمون أن ما يسمى «مقاعد العائلات» سوف تظل فارغة حتى نهاية الرحلة، ورغم ذلك يصر المآمير على إجبارهم على النهوض من أماكنهم إلى مقاعد أخرى، فكأنهم يتلذذون بممارسة هذا الطقس وجد المآمير أنهم، في أحيان كثيرة، يطلقون لفظة «عائلات» على نساء يسافرن بمفردهن، ويمتنعون عن اعتباره عائلة، وهو الذي يمشي ويسافر ويؤوب بصحبة عائلة كبيرة ممتدة من همومه وعذاباته وأمنياته الصغيرة وصوتها، صوتها الذي إن جاء يخضل ثواني عمره بالضياء والمطر، وينسكب في روحه رحيقاً من أقحوان وشجر. يتذكر كيف كان يرتعش نشوة واحتراقاً لذيذاً في حديثهما الذي دام دقائق قليلة اختلساها من زمن الغلاظة والقسوة ليلة البارحة، ونام على هدهدة نغمات صوتها العذب الرقيق الذي ينقله دائماً إلى شطآن مغمورة بالنور. كان نشواناً بالفعل ففي لحظات أحاديثه معها فقط يشعر أن اسمه ينطبق عليه، أما فيما عدا تلك اللحظات فيتمنى أن يكون له اسم آخر، اسم لا علاقة له بالنشوة أو الانتشاء، لأنهما

يكونان بعيدين عنه بمسافات خرافية، يتمنى الآن أن يمد يده في الهواء ويمسح المسافة التي تفصل بينه وبين صوتها ليدخل في النشوة التي خبرها البارحة، يرفع يده عالياً في الهواء، يحرك راحة يده المفتوحة أمامه بحركة قوسية، كأنه يمسح المسافة بينه وبين صوتها، وقبل أن يتم غايته، يباغته صوت المأمور: «لو سمحت» يحبس نشوان أنفاسه توقعاً للأمر أن ينتقل إلى مقعد آخر، يفتح المأمور فمه مرة ثانية: «التذكرة من فضلك» يفلت نشوان أنفاسه بزفرة ارتياح، يمد يده بالتذكرة إلى المأمور، يتناولها المأمور، يضعها بين فكي الثاقبة، يند عن الثاقبة صوت خافت: «تشك» يعيد المأمور التذكرة مثقوبة إلى نشوان، يدسها نشوان في جيبه. يلملم أطرافه، يعود إلى حديثهما ليلة البارحة، يلج صوتها، يتدثر بدفئه، ويسبح في نشوة لذيذة.



(اليمن). نشرت قصصها في العديد من الصحف والمجلات. مجموعتها الأولى تحت الطبع.

مستشفى 2000

بدت السماء تلك الليلة كعروس تزفها الشهب وسط زغاريد النجوم إلى تلك الأقمار المحتلة فضائها وقد توجت بذلك الحلم الإنساني الجميل.. فقد جعلت الألعاب النارية منها لوحة فنية رائعة أبدع العلم في رسمها..

«ليس باستطاعة كل فرد أن يحيي هذه اللحظات» حدث أحدهم نفسه بذلك وقد راحت عيناه تجولان بين أولئك المحتفلين بولادة هذا القرن.. وقد

تملكهم الشعور بالفخر والفرح لمعايشتهم تلك اللحظات التي ولد فيها ما كانوا ينتظرونه بشوق ولهفة فقد كانت لحظات طال انتظارها وبولغ في الاستعداد لها.

خالج البعض إحساس بازدراء النفس «يااللنفاق الذي يتربع على أفعالنا فها نحن نحتفل بولادة قرن دون أن نودع ذكرياتنا التي رحلت مع القرن الآفل»..

«أي ذكريات تقصد.. أهي ذلك النوع من الذكريات التي أبكتنا طويلاً عندما شربت الأرض دماء ملايين البشر» صمت الأول وكأنه قد اقتنع بإجابة صديقه الذي أثمله الشرب.

كان مستشفى 2000 يبدو كنجم يلتقط له الصور من كل جانب فها هي الفلاشات جعلت منه قمراً مضيئاً كتلك الأقمار التي تصورها أفلام الكارتون.. وقد جعل منه المولودين «حزين» و«سعيد» نجماً مشهوراً.. وكان والد الطفلين يرد بفخر واعتزاز عن ولده «حزين» الذي ولد قبل أخيه بدقيقة واحدة فقط فقد كان آخر ما لفظه القرن الآفل.. وتحدث والسعادة

تغمره عن ولده سعيد الذي كان أول من استنشق هواء خالصاً من أنفاس القرن الجديد.. كان يرد على أسئلة الصحفيين الجريئة دون تردد أو حياء.

كان يتحدث ويدلي بآرائه وهو على ثقة كاملة بأن القرن الجديد فتح له بوابة النجومية والشهرة.. كانت الأقمار الصناعية تنقل عبر قنواتها خبر هذا الرجل مع الاحتفالات بالقرن الجديد. كانت احتفالات رائعة حُرم منها أولئك المعتكفون في صومعة التكنولوجيا حيث كانوا في مفاوضاتٍ لم تنته مع أجهزة الكمبيوتر التي رفضت بعنادٍ غريب كل الحلول المقترحة.. وطرق التفاهم حول الصفرين اللذين أثبتا وجودهما بطريقة جديرة بالإعجاب.

كان الرجل لايزال يجيب عن أسئلة الصحفيين التي لا تنتهي.. وبينما كان يحلق في فضاء أحلامه خرج الدكتور من غرفة الولادة متجهم الوجه.. مطأطأ الرأس حذر الكلام.. كان جسده ينتفض بشكل يثير الهلع.. وكان فاغراً فاه من هول شيء بدا مريباً..

- ما بك.. هل مات حزين؟

هكذا سأله والد الطفلين. وقد بدت له حالة الدكتور نذيراً بالسقوط من شاهق الأحلام إلى مقبرة الواقع التعيس..

نظر الدكتور إليه متعجباً من فاله السيئ لأحد طفليه دون الآخر:

- لا.. إنه مريض ولكنه لم يمت.

صرخ الرجل في هلع لم يمنع الصحفيين من التعليق على ما يجري أمامهم «لا تقل أن سعيداً هو من.. من..» باتت الأحلام تتبدد رويداً رويداً.. كان ينظر إلى الدكتور بعينين متجمدتين.. إنها لحظات أشبه ما تكون بدهور مضت وجاء صوت الدكتور من أغوار سحيقة «سعيد لم يمت..» تنفس الصعداء وبدأت الأحلام تحلق به من جديد.. استطرد الدكتور في حديثه:

«إلا أن سعيداً ليس بالطفل الذي.. الذي» صمت ليسمح للآخرين باستنشاق بعض الهواء الذي أحرقته تلك الأنفاس الملتهبة.. كانت الميكرفونات والكاميرات الفونغرافية والتلفزيونية تعيش تلك

الأجواء الحرجة وكانت تنتظر ما تبقى من حديث حول التوأمين الذين فصلت بينهما دقيقة بمائة عام..

أدرك الرجل أن اللحظات التي عاشها والتي كانت من أجمل لحظات حياته قد أزفت للرحيل.. وأدرك الصحفيون أن شيئاً مذهلاً قد حدث فعلاً في تلك الغرفة اللعينة..

صرخ الدكتور مواصلاً حديثه الذي كان بارداً واجماً «إنه وحش.. ليس بالطفل.. ليس بإنسان.. إنه كائن غريب.. إن سعيداً هذا وحش..» مضى بخطوات متلاحقة نحو تلك الغرفة التي حملت الرقم 13 تاركاً وراءه عاصفة من الأقاويل.. وبركاناً من الأفكار المتصارعة في رأس من كان يرقب الموقف في المستشفى ومن كانوا يشاهدونه عبر البث المباشر..

جاء الدكتور بكائن غريب يبعث في النفس الاشمئزاز.. والتقزز حتى أن البعض قد تقيأ من منظره الدميم.. قال الدكتور أن ذلك الكائن هو الطفل سعيد..

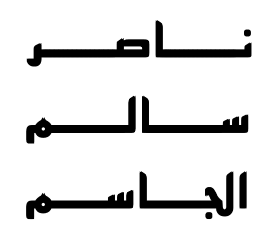
كان للطفل أيدي أخطبوط.. وعينا نمس.. وله

رجلي قرد.. وكان الشعر يغطي كل جسده الذي كان يفوح برائحة نتنة استوطنت فضاء الكون.. وهذا بالضبط ما أنهى جو الاحتفالات حيث وزعت الحكومات الكمامات على جميع المواطنين.. وكان بكاء الطفل كعواء الذئاب الجائعة ومناغاته كنعيب البوم..

اغتالت الحقيقة تلك الفرحة التي داهمت ذلك الرجل المسكين للحظات لم تكتمل.. لاذ الجميع بالصمت بعد أن انتشر خبر وفاة الطفل حزين الذي نهش جسده مرض غريب لم يعرف ما هو ولم يكتشف له دواء. كان ذاك المرض المعدي قد أودى بحياة جميع نزلاء مستشفى 2000..

ساد الصمت أرجاء المكان بعد أن خلعت السماء ثوب عرسها الوهمي وارتدت ثوب الليل الموحش.. أصبح حزين وسعيد حديث الألسن قبل أن تندلع حرب طاحنة بين من أطلقوا على أنفسهم بشراً وبين أجهزة الكمبيوتر التي أحكمت قبضتها على زمام الأمور بكل براعة.. ونشبت الحرب العالمية الثالثة وكانت

تحصد ضحاياها بصورة نشطة فهي حرب ضروس بين الذكاء الإنساني وبين مخلوقاته النازية.. حرب خفية رغم صخبها.. وهكذا بدأ القرن المنتظر بحركات التحرر من الاستعمار الجديد..



روائي. من مواليد 1965 (السعودية). أصدر مجموعة «النوم في الماء» (1998)، مجموعات أخرى تحت الطبع.

ذاكرة المطر

الطرق الزراعية غارقة بالمياه الطافحة من قنوات الري فالمسؤول عن توزيع المياه على الفلاحين في مكتب الإرشاد الزراعي لم يحسب حساب السحب الكثيفة التي تحجب ضوء الشمس عن القرية ولم يقتصد في حصة المياه المقررة لمزارع القرية فأمطرت السماء واختلطت مياه الري بمياه الأمطار فساح روث الحمير المبعثر في الطرق مع القش والثمرات الفاسدة الساقطة على الأرض والتي أتت العصافير على

بعضها وهي لاتزال رطبات معلقة في العذوق وصبت جميعها في المجاري المخصصة لتسرب المياه الزائدة عن حاجة الأراضي.. أرجل الفلاحين تنتزع طبقات كثيفة من الطين ويدفعهم الطين إلى توخي الحذر من الانزلاق ويجعلهم يبطؤون في المشي لشعورهم بثقل أقدامهم وهم فيه وربما اضطرهم الوضع إلى أن يمسك أحدهم بكف الآخر أو يضعها على كتفه.. دخل غشي وهو واحد منهم إلى بيته واجماً على غير عادته ونمل المزارع يمشي على ثوبه وصرصار صغير أصفر اللون يتطاير على طاقيته المشبعة بماء المطر والعرق والمتسخة من ثرى الأرض وغترته مربوطة في وسطه وداس على سجاد باهت اللون بقدميه فطبع بصمات رجليه بالطين عليه.

تمدد غشي أمام ابنته عشبة التي رآها تقطع اللحم بالساطور وتكومه في أكياس النايلون ونام بعد أن علق ناظريه في السقف طويلاً واضعاً يديه على صدره..

أنهت عشبة تقطيع اللحم وقامت وسخنت ماء

وتركته في إنائه أمام قدمي أبيها حتى يفتر وكانت تجس فتوره بين لحظة وأخرى بغمسها أصابعها فيه وفي أثناء ذلك تقوم بطرد الذباب الذي جذبته رائحة اللحم المستقر على فمه المفتوح والحائم حول عينيه.. حين فتر الماء أخذت تدلقه على قدميه وتزيل الطين عنهما بيديها حتى نظفتهما فانكشفت لها الشقوق الغائرة فيهما بخيوطها السوداء الدقيقة فقامت ثانية وأحضرت منقاشاً تنقش به الشوكات الصغيرة المختبئة في الشقوق والتي لا يكاد يحس بها الفلاح وهي تدخل فيها ثم كمدت رجليه بخرقة مبلولة وواصلت طرد الذباب.

استيقظ الأب من نومه فأسرعت وجلبت له الماء ليغسل وجهه ولاحظت طول أظافره وهو يغرف الماء بيديه من الإناء فقامت وأحضرت مقراطاً وأخذت تقرط أظافره التي تقوست على لحم البنان لطولها بيد وتجمع المقطوع منها في راحة يدها الأخرى وهي تتلذذ بذلك حتى انتهت.

عرضت عشبة على أبيها تناول الغداء فأجاب

بإيماءة من رأسه تعني الموافقة وبينما هما يأكلان غداءهما المطعم بالتونة سألته عن سر وجمه فتوقف عن الأكل ووضع اللقمة على السفرة وزفر زفرة أخرجت حبة رز عالقة في فمه وبدأ يحكي لها بصوت مختبئ فيه البكاء:

هلت الأمطار وتصدعت بيوت اللبن وانعقر البيت وخر على الناس السقف وغرق الدجاج وماتت الأغنام والخراف ولم ينج من الدواب إلا الحمير والعجول والأبقار ووقفت في بيتنا المنهدم وماء السيل يغمرها حتى سرتها ترضعك وبعدما شبعت نمت ونسجت لك بعد ذلك محفة ورقت بك نخلة كانت في بيتنا أطول منها عمراً وعلقتك بين سعفتين من أشد السعفات خضرة وأقواها ثم نزلت وغاصت في الماء حتى عثرت على مسحاتي وخرجت من الفلاحين إلى الجبل لتبني أهرامات من الرمل تسد مجاري السيل ولكن الفلاحين نهروها وعابوا عليها ذلك الخروج ولم ترجع إليك إنما أصرت على البقاء وظلت ترقب الفجوات التي يفتحها السيل في أهرامات الرمل وترشد الفلاحين إلى أماكنها فيسدوها وشاع في

القرية بعد السيل مرض دام ثلاثة شهور أفنى أسراً بأكملها ففي اليوم الواحد كانت مقبرة القرية تستقبل ما بين الست والسبع جثث، فاضطر حفارة القبور إلى بناء عروش في المقبرة والسكن فيها ، ويقول الحفارة: إن رائحة الموتى تخترق الثرى وتصل إلى أنوفهم في اليوم التالي للدفن.. وكان حديث الناس الوصايا وأزهار تجارة الأكفان والسدر والحنوط وكان البائع يبيعها ويلقن المشترين وصيته والحفار في المقبرة يحفر ويحفظ زميله وصيته، ولقد امتلأت المساجد بالمصلين وكثرت الاستغفارات والصلوات وانعدمت شهادة الزور وأديت الصدقات وأعطيت الزكاة.. وأهمل الفلاحون نخيلهم وانصرفوا إلى فعل العبادات والطاعات فخربت نخيلهم وانتشرت فيها الفئران وارتفع سعر التمر ومات كثير من الناس متوضئين وماتت هي مع من مات.

وسألت عشبة في تشوق: من هي التي ماتت؟

أجاب الأب:

أمك غرسة، ماتت وأنا مسافر إلى دارين، فقد

كان وقتذاك طلب الرزق في البحر أنفع منه في البر، حاولت عشبة أن تبكي فلم تستطع لأنها لا تتذكر وجه أمها.

عـبـداللـه
الـوصـالـي

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

من يرج سطح الماء؟

عندما استيقظ في اليوم التالي أحس أنه ازداد إصراراً على تنفيذ ما عزم عليه.

نظر صوب المشرق.. كان شعاع الشمس الناهضة يصنع زاوية حادة مع سطح البحر. والبحر يتذوق دفء الشاطئ بأكثر من لسان.

ضرب بكفه اليمنى ظهر كفه اليسرى التي توسدها البارحة نافضاً عنها التراب الذي علق بها.

نظـر إلى نعليه.. تذكر أنه لم يخلعهما البارحة لكن إحداهما وجدت سبيلها إلى البحر غير بعيد.. لماذا اختار هذه البقعة بالذات لينام فيها فهي أجمل ما في الشاطئ؟

مرقت في الشارع الموازي سيارة تمشي ببطء.. أكملت دورتين قبل أن تتوقف على مسافة منه.. نزل صاحبها يستطلع الشاطئ.. ثم ركب واتجه نازلاً إلى المساحة الترابية بين الماء والإسفلت.. تعمد السائق الذي لاحظ وجوده أن يوقف السيارة بحيث تصنع حاجزاً بينه وما يليها من الناحية الأخرى..

النوارس تركب تيارات الهواء الآخذ في الدفء في حركات بهلوانية..

كان نومه البارحة أشبه باليقظة.. قلبه لم يعد يخفق بشدة، هدأ تنفسه، بصره الآن حديد، ولأول مرة منذ مدة يستطيع أن يشعر أنه جائع.. لكنه بدا أكثر إصراراً على المضي حتى النهاية!!

انتبه إلى وجود امرأة متنقبة مع السائق جلسا بالجهة الأخرى وبين الفينة والأخرى ينظران إليه..

تذكر أن اليـوم هو أول عطلة الأسبوع لذا فقد حضر هؤلاء باكراً ليستأثروا بأجمل الأماكن.

نهض وكله عزم.. سطح الماء مرآة مائجة.

خلع نعله الأخرى على الشاطئ.. وطئ البحر.. باردٌ ماؤه أمعن في الدخول.

حانت منه التفاتة إلى حيث السيارة.. برز صبي من ورائها.. جرى الصبي حتى وقف حيث كان ينام البارحة والتقط فردة النعل المتبقية وأخذ ينظر إليه.

رفع ثوبه الذي بدأ يشكل عائقاً في التوغل وربطه حول خصره.. وأكمل سيره.

لحظة غيب سطح البحر بنان يده الممتدة إلى أقصاها

ضربت النوارس بأجنحتها نصف رفةٍ وهبطت من جديد..

وقذف الصبي النعل إلى البحر بأقصى ما يستطيع..

ورفعت المرأة نقابها بعد أن اكتشفت عدم وجوده.

عبدالله محمد المحيميد

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

انتظار

بعد أن سمع عن علاقات رائعة، قام بها بعضهم، من خلال (التليفون).. قرر إدخاله بمنزله.

استلقى على فراشه، وظل يداعب بأصابعه الجهاز الأنيق قال لنفسه لم أتوقع أن يتم إدخاله بهذه السهولة، حتى إن الجهاز رخيص الثمن.. ليتني قمت بالأمر من زمن لكان بحوزتي الآن أكثر من «صوت جميل» لم يبلغ أحداً برقم التلفون، حتى لا تفوته

فرصة رائعة. أثناء الرد على مكالمة عادية.. قال «يجب أن يكون الرقم سرياً إلى أبعد حد».

ظل ينتظر.. ينظر إلى أرقام الجهاز، ويحدق بها، تتشابك أمام عينيه، وهيئ له وجه فتاة (!!)

ولخوفه من عدم سماعه جرس التلفون، أثناء وجوده في الحمام، أو المطبخ، زاد من طول سلك التلفون، وظل يتحرك في أرجاء المنزل بكل حرية يحمل بإحدى يديه الجهاز، والأخرى تشد من السلك ولأنه يتوقع أن غالب المكالمات الحارة.. لا تأتي إلا في الليل، أو هذا ما سمعه... بدأ حالات السهر الطويلة. أحياناً يغلب وكثيراً ما يتأخر عن عمله.

ذات دوام مليء بالملل، والأوراق والمراجعين، استدعاه رئيسه، ووقف أمامه نصف نائم، ونصف مستيقظ... فأخبره بأنه مهدد بالفصل، كان يسمع التهديد وينظر إلى أجهزة (التليفونات) بجانب الرئيس، وتمنى لو أن جهازه الخاص معه الآن.

وهو عائد إلى منزله، لم يفكر بكلام الرئيس، ولا بالوظيفة، كان همه أن تأتي مكالمة دافئة.. طوال

الليالي يستلقي على فراشه، والتليفون قابع بجواره، لا يعمل أي شيء، سوى أنه يرفع السماعة من وقت إلى آخر، ليتأكد من وجود الحرارة، وحين يسمع الطنين، ترتفع حرارة جسمه. مضى شهر، شهران، ثلاثة أشهر، و(التليفون) لم يرن رنة واحدة.

في أحد الصباحات المثقلة بالنعاس، يئس من هذا الانتظار، ارتدى ملابسه، ليس للذهاب إلى العمل وإنما للتوجه إلى أحدهم، لعله يساعده، ويحول له بعض الأصوات المثيرة، بخطوات متثائبة ومحبطة، توجه ناحية باب غرفته، وهو يغلق الباب، سمع جرس التليفون، فكاد قلبه أن يقفز من مكانه، عاد سريعاً إلى فراشه، وتناول سماعة (التليفون) بيد مرتعشة، قربها إلى أذنه سمع صوتاً ميكانيكياً «عفواً... نرجو تسديد رسوم الاشتراك والخدمة، بأسرع وقت ممكن، حتى لا يتم قطع الحرارة عنكم»..

... تثاءب، واستلقى على فراشه.. يغالبه اليأس.

عـبـدالـلـه حـبـيـب

(سلطنة عمان). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

حنـدول

أدري أن ما حدث لحندول المسكين قد حدث، وسيحدث لغيره، من أول الخلق وحتى يرث الله الأرض وما عليها، ولذلك فإنه ينبغي «التماسك والتحلي بالصبر وقبول القضاء والقدر، وانتظار العوض من الله الوهاب الذي وسعت قدرته كل شيء»، كما قال أهل الحكمة والوقار في القرية، والذين شددوا برزانة على العبارة حين قدموا رأيهم

الصارم هذا، بصورة خاصة، لوالد حندول المقرفص بلا حراك أمام العريش، وقد فغر فاه ذاهلاً كمن أصابه مس، محدقاً في الوجوه المشفقة باحثاً فيها عما يمكن أن يعيده إلى صوابه، ولأمه النائحة التي قبضتها من ذراعيها امرأتان من الجيران كي تحولا دون أن تهشم الثكلى صدرها ورأسها بلكمات قبضتيها المسعورتين.

ما حدث لحندول ذي العشرين سنة، والجسد الأسمر السامق، والابتسامة البخيلة، أنه خرج، كعادته، في هذا الصباح إلى البحر، ولم يعد. خرج إلى البحر كي يأتي بما ربما يكون قد علق بشباكه الجديدة التي تركها هناك في الأمس، لكنه لم يعد. كل القوارب عادت إلى الشاطئ عند الظهيرة، إلا قارب حندول.

وحين مالت الشمس إلى النصف الغربي من السماء، أيقن الجميع أن ثمة مكروهاً لابد أن يكون قد حدث لحندول ذي العشرين سنة، والجسد الأسمر السامق، والابتسامة البخيلة. ولذلك خرجت ثلاثة قوارب للبحث عنه، وعادت حين أوشكت الشمس أن

تميل إلى الربع الأخير من السماء.. كانت القرية برمتها متكدسة تنتظره، وكأنها كانت تتناسل على الشاطئ منذ عشرين سنة حتى لا تفوتها مشاهدة عودته، وكان حندول ممدداً في قاربه الذي سحبه أحد القوارب الثلاثة، على ظهره بلا حراك، ولا كلام، يداه مكفوفتان على صدره، وعيناه مفتوحتان على الفضاء والسحب، والنوارس التي كانت تحلق زافة موكب القوارب الأربعة، والغربان التي جاءت من جهة النخيل واختلطت بالنوارس القادمة من البحر.

قال الصيادون الذين عادوا بالميت إنهم وجدوا قارب حندول يتمايل قليلاً مع الموج، ومرساته ملقاة في القاع، وقد طفت فلينات الشبكة على الماء، بينما أخذت النوارس تحلق صامتة في دورات تنداح على المكان. أما حندول فقد وجدوه، إضافة إلى سمكتين حيتين حمراوين، في الشبكة. «كان طويلاً، وكان منكباً على بطنه في قاع الشبكة وذراعاه مفرودتان في الماء وكأنه يسبح. كان طويلاً» هذا ما قاله أحد الصيادين وهو يهز رأسه يميناً ويساراً دلالة الأسف والحسرة. ويقول الصيادون الذين عادوا بالميت ما

يخمن به الجميع، أي أن حندولاً لابد أن يكون قد فقد توازنه على حافة القارب وسقط في البحر في أثناء محاولته تخليص السمكتين من الشبكة. كان حندول سباحاً ماهراً بشهادة الجميع، وتتذكر قريتنا أنه تمكن قبل سنتين من العودة إلى الشاطئ سباحة في البحر المجنون بعد أن أغرقت ريح مفاجئة قاربه الصغير. لكن الصيادين يقولون ما يظنه الجميع أيضاً، وهو أن الشبكة قد التفت على يدي ورجلي حندول بحبالها وخيوطها فور سقوطه في الماء، وأنه حاول تخليص نفسه بأقصى ما يستطيع من قوة، بدليل وجود بعض اليوط الممزقة في أعلى الشبكة الجديدة، ولكنه، كما هو واضح ومؤسف لم يفلح، ويقول الصيادون إنهم تركوا الشبكة الملعونة في مكانها، هناك في البحر، وفيها سمكتان حمراوان تسبحان.

لا أدري لماذا أخبرني حندول البارحة بسره وعويشية البكماء، الصبية التي تسكن مع أهلها في المزارع التي تحد القرية من الغرب. لقد باح لي بأنه يلتقي بعويشية كل ليلة، بعد نحو ساعتين من صلاة المغرب.. تأتي هي، وقد رشت على ثوبها شيئاً من

عطر ليموني الرائحة، وتقف على حد المزرعة وراء الحظار الهزيل. ويجيء هو، مبخراً وقد وضع مقداراً من دهن العود يكفي لتضمخ النسمات الشحيحة التي تراوح في الليل الرطب بينه وبين عويشية، ويلتقيها واقفاً على حافة الطريق المعتمة أمام الحظار، ملتفتاً بحذر يميناً ويساراً ترقباً لعابر مفاجئ في الحلكة. هكذا، كل ليلة، منذ شهور وشهور يتلامسان بالأيادي تكلمه بابتسامتها ويكلمها بلسانه، يستمع إليها وتستمع إليه، ويستمعان معاً إلى هسهسة حشرات الليل، وتنظر إلى عينيه بعد أن تعطيه زهرات ياسمين منسوجة في قلادة صغيرة. وتحدق في سماء الليل المنسوجة بالنجوم، وتواصل الاستماع إليه، «لكننا اتفقنا أنني سأجيء بحصيرة ليلة غد، وسأنفذ من خلال فجوة في الحظار إلى المزرعة، وسأفرش لها الحصيرة»، وابتسم ابتسامته البخيلة. هذا ما قاله لي الميت البارحة، ولا أدري.

غسّلوه بالماء والسدر، وعطّروه بدهن العود، وبخّروه باللبان، وكفّنوه بالقماش الأبيض الناصع، الذي اشترك في دفع قيمته الجيران الذين اشتروه من

سوق الولاية المجاورة. وأنا كنت أنظر إلى عينيه وهما تغلقان للمرة الأخيرة. وحين غربت الشمس خرجنا نمشي وراءه إلى المسجد لنصلي عليه ثم ندفنه في المقبرة المحاذية لمزرعة أهل عويشية البكماء مروراً بالطريق التي كان يقف بها في مواعيده الليلية مع الصبية، ولا أدري إن كانت عويشية قابعة ترقب، من مكان ما في المزرعة، ركب الجنازة حاملاً حندولاً ليُطمَر في حفرته المظلمة.

أظن أني أدري أن ما حدث لحندول المسكين قد حدث، وسيحدث لغيره، من أول الخلق وحتى يرث الله الأرض، وما عليها، ولذلك فإنه ينبغي «التماسك والتحلي بالصبر وقبول القضاء والقدر، وانتظار العوض من الله الوهاب الذي وسعت قدرته كل شيء»، كما قال أهل الحكمة والوقار في القرية، وأدري أن عدداً من صيادي قريتنا قد ماتوا في غرقات متفاوتة الشبه بغرقة حندول، حيث لا يمر عام علَى قريتنا دون أن يغرقَ صياد. ولكني، وأنا أسير صامتاً وسط الحشد المهلل والمكبر وراء النعش الملفوف بحصيرة ممزقة لفت الجثمان المكفن لكل من مات من

أهل قريتنا. كل الأطفال والعجائز والرجال والنساء، كنت أتساءل: كيف يمكن لخندول أن يصدق أنه ميت الآن، وأنه لن يخرج إلى البحر غداً، ولا بعد غد، ولن يلتقي عويشية على حصيرته الليلة، ولن يراها أبداً؟ كيف يمكن له أن يصدق ذلك؟

محـمـد الـدخـيـل

من مواليد 1967 (السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

المـدرس

لا مناص.. فإحساسه بالغثيان قد بدأ يتصاعد.. أغلق فمه بإحدى يديه خوفاً من تقيؤ مفاجئ ووضع الأخرى على معدته.. كان تقلص عضلات وجهه يشي بالإحساس الذي يحاول السيطرة عليه.. أما التلاميذ فقد أصاب معظمهم خوف حقيقي.. اثنان منهم هبّا إليه.. أسنداه وهو يخرج حتى وصل إلى تلك الغرفة المستطيلة الواسعة.. التي ينبعث منها الهواء البارد وتضج بالقهقهات.

دلف بصمت.. استرخى على إحدى الكنبات القريبة من الباب.. محموماً منهكاً كان.. وكان مريضاً.. لاحظوا ذلك.. كان بحاجة ماسة للخروج، لكنه كان أعجز من أن يطلب شيئاً كهذا من مديره الذي بدا متشاغلاً عنه غير مصغ لآلامه.. أحدهم أقنع المدير بضرورة السماح له بالخروج وإعطائه ورقة لكي يراجع الوحدة الطبية.. ملأ النموذج وأعطاه للمدير الذي وقعه وأضاف قبل أن يدفعه إليه العبارة التالية: (علماً أنه كان مريضاً منذ يوم السبت الماضي). لم يفهم لماذا يكتب المدير هذه العبارة، لكنه تجاهل ذلك.. أخذ الورقة.. وضعها في جيبه وخرج.. في الوحدة الطبية انتظر دوره.. حين دخل إلى الطبيب نظر إليه بلا اكتراث.. أخذ الورقة منه وسأله مم يشكو؟

بدأ يشرح للطبيب ما يحس به.. لم يدعه يكمل.. سأله:

- هل كنت متغيباً عن العمل منذ يوم السبت الماضي؟

أجاب وقد بدأ يفهم الآن سر تلك العبارة.

- كلا.. إطلاقاً.. ليس صحيحاً.

بدا الطبيب غير مصدق لكنه أخذ القلم وكتب بسرعة شديدة على ورقة صرف الأدوية بعض الأسماء.. ومد إليه الورقة..

أحس ببعض الحرج.. لكنه غالبه وسأل الطبيب برجاء:

- ألا أستطيع أن أحصل على إجازة مرضية؟

جاء صوت الطبيب جافاً وهو يجيب ببرود:

- كلا.. نحن لا نمنح إجازات مرضية لأحد.

أخذ الورقة وخرج.. كانت الصيدلية مغلقة.. على أحد الكراسي جلس ينتظر.. (يا حزناً أعجز عن حمله) همس لنفسه وفي ذهنه طافت أفكار كثيرة..

(يا إلهي.. لو كنت ترساً في آلة لاهتموا بي أكثر.. لحاولوا إصلاحي قبل أن يعيدوني للدوران مرة أخرى.. ألا أستطيع أن أحلم أن أكون حتى مجرد ترسٍ في آلة؟!).. تنبه من استغراقه في أفكاره تلك

حين رأى الصيدلية تفتح.. نهض بتثاقل.. مد إلى الصيدلي الورقة بشكل آلي.. أخذ الأدوية وخرج.. لم تكن غير بعض المسكنات التي ما كان يحتاج كل هذه المعاناة للحصول عليها.. ركب سيارته.. بدأ يحس بسيل من الأفكار المظلمة المتلاحقة تتقاطر على ذهنه وتمارس ضغطها المرهق على روحه المتعبة.. خاف على نفسه أن يكون وحيداً.. توجه إلى منزل أحد أصدقائه.. لم يكن موجوداً.. أحس بخيبة أمل.. ها لم يعد أمامه الآن سوى أن يتوجه إلى مسكنه حيث يغرق في وحدته ويسلم نفسه بهدوء عاجز إلى حزنه وأفكاره.. فتح الغرفة.. ألقى بكيس الأدوية جانباً.. لم يضئ النور. خلع ثوبه.. علقه على أحد المشاجب.. دفع نفسه وهوى على السرير.. بصعوب بالغة سحب الغطاء، وغرق في عرقه وحزنه ووحدته القاتلة.. كان يريد أن يبكي. لكن الشجاعة لم تواته حتى على ذلك.. زمن طويل مضى نسي فيه طعم الدموع.. تمتم صوت بين أضلاعه (لو كنت قريبة مني الآن لأسلمت رأسي لصدرك الأخضر.. ولبكيت.. ولقلت لك كم هو قاتل هذا الشعور الذي أحسه.. ولأذبت على يديك

هذا الجليد الخامد في صدري كبركان.. وأسلمت نفسي ليدك كي تعبث بشعري وتعيدني لأزمنة الطفولة السحيقة).

فجأة انتفض.. قال بغضب..

ليفعلوا ما شاؤوا إلى العمل لن أذهب، حتى أريد أنا ذلك.. لن يجبرني أحد أن أفعل ما لا أريد وما لا أطيق.. في المساء كان في عيادة الطبيب.. استمع له وهو يحكي كل شيء.. في النهاية أعطاه حبوباً صفراء صغيرة.. قال إنها مضادة للاكتئاب.. أخذ الحبوب.. قال: شكراً.. وخرج. في الشارع كان يسمع أبواق السيارات تعلو.. والضوضاء تعاود انتشارها من جديد.. كان يسير وهو لا يحس بما حوله.. لم يكن يشعر بنفسه وهو يتأمل الحبة الصفراء المستقرة الآن في يده اليمنى بين سبابته وإبهامه.. لم يكن يشعر بنفسه وهو ينظر إليها ويبتسم بمرارة.

نــــــورة
عــبـدالــلـه
زيــــلـــع

(اليـمن). نـشرت قـصصها في الصحف والمجلات. مجموعتها الأولى «حبات اللـؤلـؤ» تحت الطبع.

مديرة المدرسة

بصوت متذمر قالت المديرة:

- إن عدم النظام يسبب لرأسي صداعاً.

أثارت مقولتها عند بعض المعلمات سخطاً أخرس، وانصرفت في تقليب بعض الأوراق المطروحة على مكتبها بأناملها النحيفة ذات الأظافر الطويلة المزينة بصباغ أحمر كسا يديها جمالاً، ومن عينيها

الصغيرتين تشع قسوة غير مرضية، نهضت من مكتبها، تناولت حقيبة يدها وخرجت مترنحة في مشيتها كغصن واهٍ تلعب به رياح الخريف.

توقفت عند مدرج صغير يتوسط ساحة المدرسة، تلفّتت يمنةً ويسرة، رأت بعض الجنود جالسين في زاوية من الساحة كون المدرسة دائرة انتخابية، جرت كرسياً وجلست عليه، فرشقها الجنود بنظرة تنمّ عن سخريتهم بها، فاسترعى سمعها بعض من أحاديثهم، بدأ الملل يظهر عليها، فرغبت بنزع أشواكه الملتصقة بثوبها، أخرجت من حقيبتها الهاتف (السيار) وضغطت بأناملها بعض أرقامه، وبينما هي منشغلة بحديثها المتهامس اقتربت امرأة أثقل خطوات رجليها جسمها الكروي الممتلئ، ولم يستر لثامها لون وجهها الحارق من أثر الشمس، تمسك بيدها المتشققة من عمل التحطيب ملفاً وفي الأخرى طفلة في السابعة من عمرها قالت المرأة بصوت متساحب أخن:

- أريد أن أسجل ابنتي في مدرستكم لأنها قريبة لمنزلنا.

وبعدما أنهت حديثها استدارت بوجهها نصف استدارة نحو المرأة؛ ودون أن تمد يدها لأخذ الملف من يد المرأة قالت بزفرة باردة:

- الأعداد هائلة في المدرسة، لهذا لا نستطيع قبول ابنتك.

ردت الأم باتزان:

- كيف هذا. ؟ ومازال التسجيل في بدايته.

رمقتها المديرة بنظرة حاقدة مهذبة، نهضت وهي تمسك حقيبتها متوجهة إلى غرفة الإدارة وهي تردد:

- ليس لدي غير الذي قلته لك.

- انصرفت الأم وقد رطب عينيها بعض الدمع.

●●●

طالبتان يتلألأ على وجهيهما، نظارة صافية، وقفت إحداهما وانحنت لتمسح حذاءها من رذاذ الغبار العالق بهما، فرأت زميلتها بأن فتحة «البالطو» واسعة أكثر مما ينبغي، وليس به زرار يحكم إغلاقه، قالت باستغراب:

- ألا تخشين أن تراك المديرة؟

انتصبت الطالبة واقفة بزهوٍ قائلة:

- كيف وهي من ذوات الموضة؟

قاطعتها زميلتها:

- وإن كـان ذلك صـحيـحاً، تـظـل هي المـديرة وأنـت الطالبة.

أدخلت يدها في جيب «البالطو» لتخرج منديلاً آخر.

- ثقي بأنها لا تجيد عمل شيء.

وبينما هما تتحدثان ولج رجلٌ ذو جسم عريض ممتلئ، يترقرق في عينيه الواسعتين خبث منمق، يمشي بخطوات واثقة إلى غرفة الإدارة يجرّ وراءه طفلة، وقف باسم الثغر أمام المديرة، مدّ لها بالملف المحتوي على شهادة الميلاد والتسنين تناولته بوجهٍ راضٍ، ودون أن تنبس بكلمةٍ قالت له بودٍ:

- على ما يبدو أن هذه الطفلة الحلوة ابنتك.

ربت بجسمه على المقعد قائلاً:

- نعم، لهذا جئت بها إلى مدرستكم الفاضلة.

رفعت يدها كإشارة لإحدى المدرسات بأن تجلب لها عصيراً للضيف وعادت للحديث معه.

- مجيئك شرف لنا.

أخرجت دفتر المستندات وسجلت اسم ابنته، فتح جيبه المنتفخ ودفع الرسوم المتفق عليها، وعيناه غائصتان في تقاسيم جسدها المتناسق القوام.

نهض واقفاً شاكراً للمديرة على حسن معاملتها، أطربتها كلماته المنمقة، ودعته بحرارة طالبة منه تكرار زيارته للمدرسة.

عبدالرحمن
الـــنـــور

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

رائحة الحناء

بعد أن ركنت سيارتي إلى أحد جانبي شارع الـوزير، بـدأت أمـشـي مـن شـارع الـوزيـر إلى مـركـز سويقة التجاري وأنا أسحق قدمي المتعبتين.

الهـواء يدخل إلى رئـتي ميتـاً ويخرج منها ميـتاً وأنـا أصارع نـوبة ربـو حادة انـتابـتـني مـنذ يـومين.. لـم أذق طعـم النوم خلالهما ولو لساعة واحدة.. بدت لي

وجوه الناس صلبة ملساء صامتة مثل وجوه جدران تلك الأسواق الرخامية.. شعرت بشيء يتكوم في حلقي.. وبدأت أسحب الهواء إلى داخل صدري بصعوبة شديدة كأني أسحب جثة هامدة ليس فيها حياة.

حركة الناس داخل السوق آلية رتيبة وكأنهم داخل لعبة من لعب الأتاري يتحركون فيها حسب برنامج يعاد تكراره بشكل آلي ومضجر.. رائحة البنزين قوية وكثيفة في هواء ذلك المكان.. شعرت بحلقي ينتفخ مثل بالون ويكاد أن ينفجر.

عندما مررت بذلك المكان في الثانية عشرة من عمري كان الهواء حياً يتقافز هنا وهناك.. كان الهواء حناء.. وكان الهواء ريحاناً.. وكان الهواء رائحة طين كريم ممزوج برائحة الماء الطاهر الطهور.. وكان الهواء رائحة بخور جدي وهو يصطحبني معه إلى صلاة الجمعة في مسجد الإمام تركي بن عبدالله.. وكان الهواء رائحة قلوب سمحة وهي تبذل نفسها لمساعدة المحتاجين بوجوه ملامحها حرة طليقة كريمة تلقي السلام على من تعرف وعلى من لا تعرف.. كان

الهـواء في ذلك الزمان في قمة عنفوانه.. يأخذني ويذهب بي إلى ما يشاء وأشاء بيسر وسهولة.. أما هذا اليوم فقد شعرت أن الهواء يدخل إلى صدري ميتاً ويخرج منه ميتاً.

ذهلت عن ما جئت من أجله وأنا أذرع الطريق بين طرفي ذلك السوق. فجأة.. عند الطرف الآخر من السوق باتجاه الصفاة، فجأة وأنا أمشي ببطء شديد شعرت برائحة حناء تركض من بعيد ثم تسقط على وجهي وتبدأ بتقبيل أنفي وفمي وعيني، وجاءت رائحة ريحان تركض خلفها وحضنت جميع جسمي. لم أصدق نفسي بادئ الأمر، شعرت بالهواء يقف منتصباً في عز نشوته وقد عادت إليه الحياة.

... سبحان من يحيي العظام وهي رميم.

كانت تلك الرائحة تمتد على طول خط رقيق مستقيم وقد أمسكت بتجاويف أنفي وبدأت تسحبني معها بهدوء على طول ذلك الخط الرقيق المستقيم.

مشيت خلف تلك الرائحة، وعبرت الشارع من جانبه إلى جانبه وأنا أمشي على هدي رائحة ذلك

الخط المستقيم. دخلت تلك الرائحة حي شلقا فدخلت خلفها، ومشيت بين بيوته الطينية القديمة المهجورة. انعطفت تلك الرائحة بهدوء إلى اليمين، فانعطفت معها وواصلت السير، انعطفت الرائحة إلى اليسار فانعطفت إلى اليسار وسرت أنا وهي بمحاذاة جدار مقبرة شلقا، ومن فم فتحة صغيرة في جدار المقبرة دخلت تلك الرائحة، فجمعت جسمي ودخلت خلفها ووقفت أنا وهي في منتصف المقبرة القديمة المهجورة.

هناك، كانت امرأة عجوز تجلس محنية ظهرها قليلاً إلى الأمام ونصف وجهها المكشوف يكشف عن قرن من السنين، وقد بسطت أمامها بعض الأشياء على الأرض. مشيت نحوها ببطء وأنا أتعجب مما أرى. وقفت أمامها مباشرة على بعد مترين.

أشارت إلي بيدها وقالت: تعال يا ولدي.. اقترب.. لا تخف يا ولدي.. لا تخف..

اقتربت منها قليلاً ثم ألقيت عليها السلام بصوت مكتوم يرتجف، وبقيت واقفاً.

قالت: اجلس يا ولدي.. اجلس.

جلست، وأنا أنظر مستغرباً إلى وجهها تارة وإلى يديها المغضبتين البيضاوين تارة أخرى.

قالت بصوت ودود: ماذا تريد يا ولدي.. لدي حناء وريحان، ولدي دهن عود.. لدي كل ما تريد.. قل لي ما تريد؟

سألتها: أنت تجلسين يا خالة وسط مقبرة قديمة مهجورة.. هل أنت من الإنس أم من الجن؟

ردت: أنا من الإنس يا ولدي، أعاذنا الله من الجن.. أنا من الإنس.

قلت في نفسي: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. هل فقدت عقلي.. أم أن هذه هلوسة المرض؟! ثم وقفت وأدرت ظهري لأنصرف.

فجأة سمعت صوتها وهي تسألني بمودة واضحة:

يا ولدي هل أنت ولد عبدالله؟

فاجأني سؤالها، فاستدرت إليها وقلت: نعم.. ولكن كيف عرفتني؟

قالت: من مشيتك يا ولدي.. من مشيتك.

قلت لها: وهل يعرف آباء الناس وأخوالهم من مشيتهم يا خالة؟

قالت: أنا من آل مرة يا ولدي، وكنا نسكن بجوار بيت جدك - الله يرحمه -، ذلك الرجل يا ولدي إذا أقبل يمشي.. كانت مشيته مميزة، يمشي مثل مشية جمل عربي كريم، يرفع رأسه عالياً ويمشي بشكل مستقيم، لا يلتفت ولا يتراجع ولا يتحدث مع أحد إلا إذا واجهه من يريد التحدث إليه وجهاً لوجه.. وأنت عندما أقبلت كانت مشيتك مثل مشية ذلك الرجل، فقلت لنفسي هذا أكيد من ذرية ذلك الرجل.. الله يرحمه وأموات المسلمين.. كان رجلاً يا ولدي.. كان رجلاً.

شعرت بعضلات جبهتي تنقبض وتتجمع في نقطة واحدة.

قالت: لا تستغرب يا ولدي أنا كنت الربعية ليلة زفاف أمك إلى أبيك وأنا التي قطعت حبل سرك يوم أنجبتك أمك.

قلت لها: يا خالة من أنت ومن تكونين، ثم

كيف تجلسين هنا في هذه المقبرة المهجورة لتبيعي حناءك وريحانك وأشياءك وليس هنا سوى الموتى المقبورين؟

ردت علي: يأتيني رزقي يا ولدي.. سبحان من يرزق الطير تغدو خماصاً وتروح بطانا.

قلت لها: لكن يا خالة، الناس الأحياء هناك في السوق وليس هنا في هذه المقبرة القديمة المهجورة! ابتسمت وبدا طرفا ضرسين قد شاخا، قالت: هذا ما تظنه يا ولدي.. لا عليك يا ولدي.. لا عليك.. تعال يا ولدي.. شم رائحة هذه الحناء.. هذا أجود أنواع الحناء.

ومدت كفها وبه شيء من الحناء. وأقبلت أنا ثم جثوت على ركبتي، وشممت رائحة الحناء، كانت رائحة تفوح منها روائح أخرى غامضة، لم أدر ما هي، ولكنني شعرت بخدر عجيب.. وشعرت برئتي تفتح جميع نوافذها ومسامها وشعرت بالهواء يتقافز حياً في جميع جنباتها.

فتحت لي العجوز ذراعيها وقالت: تعال يا ولدي.. تعال ولا تخف.

جلست عند قدميها، ثم استلقيت على جانبي الأيمن ووضعت رأسي على فخذها الأيمن وأنا أشعر بخدر عظيم يهبط داخلي في سحابة من نوع طاغ لذيذ، فأغلقت عيني، ثم نمت.

سلوى أبو مدين

(السعودية)، لها مجموعة قصصية لم تطبع بعد.!

أنين الكلمات.!

عند ذاك المنعطف كان يقف صبي صغيرُ. لا أعلم بالضبط تقدير عمره.. كان أشعث الشعر، أغبر الوجه، مهلهل الثياب.. يقبض بيديه الصغيرتين على قطعة خبز ناشفة.. يتأملها بين الحين والآخر..!

تقدمت تجاهه خطوة.. بل خطوتين.. وفكرت.. ربما سأخيفه.. وما أن رآني حتى انكمش في زاوية المنعطف.. سألته:-

من تكون..

أجاب:- من هذا الكون الفسيح..!

قلت:- أي هوية تحمل؟

قال:- لا مأوى لي.. لا أرض.. والخوف يلفني..!

قلت:- أفصح..

قال:- فقدت الوالدين..!

قلت:- وماذا عنك..؟

قال:- أبحث عن وطن يحتويني..!

قلت:- كل بلاد العالم العربي وطنك..

قال:- لا أعتقد..!

قلت:- ماذا تعني.؟

قال:- جائع.. محروم.. مسلوب الحرية..!

قلت له:- كيف.؟

قال:- أعزل..! قتلوا أبرياء بلا تعليل.. ثقبوا الفضاء منذ قليل، قتلوا الأفكار. مارسوا الدمار، وآذوا الصغار.. فهل من وسيلة لنعيد الاختيار!؟

قلت:- حروفك تحمل أوجاعاً وأنيناً..!؟

قـال:- هذا الـعـالـم ومـا يـحـدث فـيـه بـأسـره.. فـأيـن الأمان..؟!

قلت:- ثمّ الأمان ولكن لنبحث عنه..؟

قال:- أريد الاتحاد.. ففيه القوة..!

قلت:- نعم أصبت الحقيقة.. ولكن كيف أنت هنا..؟

أجاب:- مـثـل أي طـفـل رمت بـه الظـروف إلـى وطـن معدم، وسُلبت كل شيء.. وها أنا أحمل قلباً مليئاً بالحب والكراهية..!

قلت:- لا أعـتـقد، أن من يـحيا حيـاتك سينعم بحيـاته مادام يحمل أحقاداً وكراهية.

قـال:- نعـم أحمـل أحقـاداً للمعـتـديـن، للسـالـبين.. لمن حرمونـا الـراحة وطغـوا فـي أرضنـا، أحمـل حـقداً لمن مـارسوا عـلينا قـهراً واضـطـهاداً، للطـاغين المعتـدين للذين فـقدوا الضمير الحسي.. للذين هُزموا من صلاح الـديـن.. وسـأحـمـل حـجـراً مـن سـجـيـل وأكـيـدُ بـه الغاشمين!

أعـرفـت الآن هـويـتـي..؟! هـذا جـرحـي.. وهـذا ألمي.. حتى أملي أضحى سراباً!

قلت:- لا.. مازال النصر حليف المؤمنين بقوة إيمانـهم والأمل معقود في الغد بإذن الواحد الأحد فاصطبر.!

قال:- انظري إلى عيني.. إنها تحمل جغرافيـة الوطن العربي أجمع! ألا تقرئين ذلك.؟

أجـبـت:- نـعـم أقـرأه بـوضـوح.. ولـكـن كـيـف لـي بمساعدتك..؟

قـال:- الـعـودة.. ثـم اعـودة.. ولـن أبـرح أرض أبـي وأمي، ومحمد الدرة.!؟

قلت:- وماذا تريد أيضاً..؟

قال:- اكتبي حكايتي.. ربما يوماً ستذكرينني.. يوم أحمل على الأكتاف أو تشاهدين صورتي بين جموع الضحايا.! يـومـها أطلقي الحمام الأبـيض وتذكري غصن الزيتون.! هذه رسالتي أخبري عنها.. واذكريني بها. إن هناك صبياً.. وقف يحمل ألم السنين.. سلبت أرضـه، وفَـقَـد أمـه وأبـاه وأخـتـه وأخـاه، وأضـحـى يتيماً..!

اكتبي.. ولا تنسي.. وصيتي..!

قلت:- سأكتب.. أيها البطل.. سأكتب يا رمز حيفا والقدس..!

وحمل رغيفه اليابس وحفنة من تراب أرضي، وقبض عليها بكلتا يديه الصغيرتين.. وتوارى عن الأنظار...!!!



راوي العدد :

زيد مطيع دمّاج

- ولد زيد مطيع دمّاج عام 1943م، في عزلة النقيلين، ناحية السياني، لواء إب.
- تلقى تعليمه الأولي في المعلامة (الكتّاب) مع أقرانه في القرية فحفظ القرآن الكريم وبعد ذلك تولى والده عملية تعليمه وتثقيفه من مكتبته الخاصة التي عاد بها من عدن فقرأ كتب الأدب والتاريخ والسياسة وكان من أهمها (روايات الإسلام) لجرجي زيدان.
- ألحقه والده بالمدرسة الأحمدية في تعز وحصل فيها على الشهادة الابتدائية سنة 1957م.
- استطاع والده بواسطة صديق له إرساله إلى مصر عام 1958م فحصل على الشهادة الإعدادية من مدينة (بني سويف) بصعيد مصر عام 1960م والشهادة الثانوية من مدرسة «المقاصد» بطنطا عام 1963.

- التحق بكلية الحقوق بجامعة القاهرة سنة 1964م لكنه تركها بعد سنتين والتحق بكلية الآداب – قسم صحافة – بعد أن برز توجهه الأدبي.
- بدأ يكتب المقالات السياسية وبواكير أعماله القصصية في مجلة «اليمن الجديدة».
- في عام 1968م استدعاه والده إلى أرض الوطن، فغادر مصر إلى اليمن للمشاركة في العمل الوطني. ولم يكمل دراسته لظروف والده الصحية واعتكافه للعمل السياسي.
- تم انتخابه عضواً في مجلس الشورى أول برلمان منتخب في البلاد سنة 1970م عن ناحية السياني وكان رئيساً للجنة الثقافة والخدمات فيه.
- في 14 يناير 1972م رحل والده إلى مثواه الأخير، وكان لذلك أثر كبير في حياته الشخصية والأدبية والسياسية.
- في يناير 1976م عين محافظاً للواء المحويت وعضواً في مجلس الشعب لفترتين متتاليتين منذ عام 1979م.
- عين وزيراً مفوضاً وقائماً بالأعمال في دولة الكويت عام 1980م.
- في عام 1982م انتخب عضواً في اللجنة الدائمة للمؤتمر الشعبي العام ومقرراً للجنة السياسية فيه.

- عضـو اتحاد الأدبـاء والـكـتـاب الـيـمـنـيـين – عـضـو اتحـاد الأدبـاء والكتّاب العرب – عضو اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا – سكرتير عام مجلس السلم والتضامن اليمني – عضو مجلس السلم العالمي.

- عين مستشاراً لوزير الخارجية ثم وزيراً مفوضاً في بريطانيا عام 1997م.

- صدر له:

1 – **طاهش الحوبان** – مجموعة قصصية صدرت عام 1973م. (ط 2 – 1979م)، (ط 3 – 1980).

2 – **العقرب –** مجموعة قصصية صدرت عام 1982م.

3 – **الرهـيـنـة** – روايـة (صـدرت عـام 1984م عـن دار الآداب فـي بيروت).

- ترجمت إلى الفرنسية عام 1991م عن دار EDIFRA.
- ترجمت إلى الإنجليزية عام 1994م عن دار INTERLINK BOOKS.
- ترجمت إلى الألمانية عام 1999م وتترجم حالياً إلى اللغات الروسية واليابانية والأسبانية.

– – اختيرت ضمن مشروع اليونسكو «كتاب في جريدة» عام 1998م.

في أوائل 2000م اختيرت من قبل الكتاب المصريين واحدة من أفضل مائة رواية عربية في القرن العشرين.

4 – **الجسر** – مجموعة قصصية عام 1986م.

5 – **أحزان البنت مياسة** – مجموعة قصصية صدرت عام 1990م.

6 – **الانبهار والدهشة** – كتاب سردي من الذاكرة صدر عام 2000م.

7 – **المدفع الأصفر** – مجموعة قصصية (تحت الطبع).

8 – **المدرسة الأحمدية** – رواية (تحت الطبع).

إلى جانب عدد كبير من المقالات السياسية والاجتماعية التي نشرت في الصحف والمجلات المحلية والعربية.

– في 20 مارس 2000م وافته المنية في المستشفى الجامعي MIDDLESEX في لندن عن عمر ناهز السبعة والخمسين عاماً.

يقول **زيد مطيع دماج**:

كانت أول مجموعة لي هي (طاهش الحوبان) التي كان الفضل الكبير في ظهورها للأستاذ عبدالعزيز المقالح الذي قدم لها ودفعها إلى مطبعة الهناء وخرجت إلى الوجود، ثم مجموعة (العقرب) ثم

رواية (الرهينة) ثم مجموعة (الجسر) وأخيراً مجموعة (أحزان البنت مياسة).

تأثرت في طفولتي «بالسماءة» أي الحكاية التي كانت عماتي وخالاتي يقصصنها علي قبل نومي وكلها حكايات وقصص تراثية يمنية بحتة أو عربية عامة، بعضها من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والزير سالم وسيف بن ذي يزن والهلالي وأساطير وهب بن منبه ورأس الغول ومياسة والمقداد والجن والعفاريت والصياد وأم الصبيان وجارية البيت... إلخ.

قضية التأثر ليست واردة عندي فأنا لي عالمي الخاص وتأثري يعود إل ذاكرتي المختزنة منذ الطفولة حكايات لا حصر لها في تراثنا اليمني الشعبي.. وإنما يشرفني جداً جداً أن يقال بأنني تأثرت بالمرحوم الشهيد محمد عبدالولي.

شهادات
(1)

تميزت قصص زيد دماج ليس لأنها من النوع الذي يرسم ملامح البيئة وتضاريس الهم العام والمباشر وحسب، وإنما لأنه يحرص كذلك على اختيار شخصياته من الوسط الشعبي العام وإعطاء دقائق حياتهم النفسية والاجتماعية بعداً واقعياً واضحاً مهما شاب ذلك الجهد من تبسيط. وهذا التمييز والخصوصية في التقاط الشخصيات وتناول الأحداث وكيفية التعامل مع هذه الشخصيات والأحداث هو الذي أعطى لمجموعة «طاهش الحوبان» نكهة محلية وملمحاً وطنياً متميزاً.

وزيد مطيع دماج في مجموعته الثانية يُواصل البحث ربما أكثر مما كان في المجموعة الأولى، وذلك عن المعادلة الصعبة التي سوف تقود إلى كتابة القصة

القصيرة المعاصرة التي يتلاحم الفن والحياة في نسيجها كما يتلاحمان في الواقع نفسه عندما يتخلص هذا الواقع من عناصر التشويه والإفساد.

السؤال التقليدي الذي يرافق ظهور أي عمل جديد لأي كاتب أو شاعر هو: ما الذي أضافه هذا العمل إلى سابقه، وما نوع التجاوز الذي حققه؟ وهو نفس السؤال الذي يتردد عندما تصبح هذه المجموعة بين يدي القارئ. وقبل الإجابة على نفس السؤال تجدر الإشارة إلى أن كل قاص يبدأ عادة كتابته للقصة وفي ذهنه الحكايات أو «الحواديت» والأساطير التي يسمعها عن طريق الجدات، والأمهات وعجائز الحي أو القرية ومهما كان حظه من التحصيل الثقافي، فإنه يظل متأثراً إلى حد كبير بذلك العالم القادم من الطفولة، والذي لا يمكن التخلص منه منذ المحاولات الأولى. لكنه عن طريق الممارسة، ومع اقترابه من أشكال الواقع السياسي والثقافي ومتابعته للأنماط الأدبية المختلفة يتيقظ وعيه الفني ويبدأ في التخلص تدريجياً من قبضة الأساليب التعبيرية الخاضعة لفن الحكاية والأسطورة. وتقوده قدراته الفنية نحو

الأحدث والأرقى والأكثر استيعاباً للواقع من أشكال التعبير، وتيارات التجربة القصصية المعاصرة.

وفيما يتعلق بزيد مطيع أستطيع أن أدلل على أن قصة «ليل الجبل» مثلاً، وهي واحدة من قصص مجموعته الأولى «طاهش الحوبان» قد كانت واحدة من القصص التي يتوهج فيها أسلوب الحكاية، وفي المجموعة الجديدة قصة أخرى تمت بصلة القربى إلى نفس الأسلوب، وهي قصة «الحياة». وزمن كتابتها هو زمن كتابة أغلب قصص المجموعة الأولى. أما بقية قصص المجموعة الجديدة ومعظم قصص المجموعة الأولى فقد تخلصت نهائياً من أساليب الحكي القديم - إذا جاز التعبير -، وزاد وضوح الاتجاه الواقعي التحليلي فيما يكتبه من أقاصيص سواء هذه المنشورة في هذه المجموعة أو تلك التي لم يعدها للنشر بعد.

وإذا كنا قد أشرنا إلى قضية الاتجاهات الفنية فإنه من الضروري التأكيد على أن زيد مطيع قاص غير مهتم بمتابعة الأشكال أو الانبهار بأساليب التعبير القائمة على تيار الوعي أو اللاوعي، لأنه

مشغول بما هو أهم، مشغول بتقديم صورة الواقع الاجتماعي والسياسي من خلال شخوص واقعية، ومشغول برصد إيقاع الحياة المتطورة سلباً وإيجاباً. وهذه المهمة تجعله يبتعد عن كل ما يبدد ملامح الرؤية، ويفتت العلاقة بين فن القصة، وأبعاد الواقع ومعطياته. وماتزال المفاجأة التي سادت قصص الواقعيين في خمسينات وستينات هذا القرن عنصراً هاماً من العناصر الفنية البارزة في قصص زيد، وهي تبدو أوضح ما تكون في قصصه القصيرة جداً كما في «العقرب»، و«البغلة»، و«هاي هتلر». ويبرز دور الرمز في معظم قصص المجموعة الجديدة، ويصل ذروته في قصتي «فتاة مدبرة»، و«العقرب» وتشكل «الرحلة»، و«أول المنتحرين»، وهما أطول قصتين في المجموعة نواة عملين روائيين شاء لهما إيقاع الحاضر السريع أن يكونا ضمن هذه المجموعة من القصص القصيرة.

د. عبدالعزيز المقالح

(2)

زيد مطيع دماج يستوحي في بعض قصصه جو الفروسية العربية القديمة، وهو لا يرتفع بتلك القصص إلى أجواء فلسفية ووجهات نظر معاصرة، ولكنه يجعلنا نعايش ذلك الجو، ويصف لحظة اللقاء بدقة، إنه لا يعتمد كثيراً على ما يسمونه العقدة والذروة والحل، بل يعتمد على الوصف والحوار واقتناص الأحداث الجانبية والمتفرقة والتي تتآزر لتجسيد الجو والإحساس به.

فقصته «ليل الجبل» تتشابه مع القصة التي رددتها المصادر العربية القديمة عن أعرابي كانت تأتيه محبوبته كل مساء ولا تخشى الغيظة والأسد الذي يربض فيها، وذات مساء لم تأت فعرف الأعرابي أن الأسد قد افترسها وامتشق حسامه ثم عاد بالأسد محمولاً على كتفيه وهو ينشد الشعر في رثاء

حبيبته. وكذلك قصة زيد تتحدث عن لبؤة تربض في مكان فلا يجرؤ أحد على المرور به مساء، وفي يوم أتى شاب يحمل بريد الملكة أروى، فصمم على اقتحام هذا المكان ولم يستمع إلى تحذيرات صاحب «المتهاية» ولا لنظرات ابنته المتوسلة، فصرعته اللبؤة، وبعد مدة أتى أبوه يبحث عن ابنه وحين عرف حكايته امتشق سيفه وهو يغلي من الغضب وذهب إلى اللبؤة فقتلها «وبدأ الناس منذ تلك الليلة يصعدون الجبل ليلاً».

وقصة «طاهش الحوبان» حدثت بالفعل، والمؤلف لم يرتفع بها كثيراً أو يحملها وجهة نظره، فيجعل من الطاهش ساعة المواجهة رمزاً للرعب... أو أي شيء آخر، كما نرى في قصة «مريم» التي تمثل جو المطاردة والرعب في حياة عجوز وحيدة، ثم انبثق لها فجأة - أو هكذا جسد لها شعورها - فتاة قلبت حياتها رأساً على عقب. ولكن قدرات زيد تظهر في تجسيد لحظة اللقاء. وفي تصوير الصراع الذي دار بين الإنسان والحيوان وانتهى بانتصار الإنسان، وفي ذلك الجو

العربي الأصيل الذي يذكرنا بليالي الفرسان القديمة «اتجه النقيب نحو قاع الجند وكان الليل قد انتصف وأرسل القمر أشعته البيضاء الفضية من خلال السحب راكضة نحو قمم الجبال الشاهقة والقاع من حولها ملأته السكينة والصمت الذي لا يقطعه غير عواء ذئب أو نقيق بومة، وحوافر الفرس تدك الحصى وهو يقطع قاع الجند الكبير».

إن زيداً لا يفقد ذاته أبداً، وهو لا يجري لاهثاً وراء الأشكال الجديدة، إنه يشرق في قصصه ويغرب ولكن ليخدم الهدف، وهو يعتمد على شيئين، الوصف والحوار، والوصف عنده ليس مملاً بل يملؤه بالصور، ثم يقطعه بالحوار القصير الدال، والذي يستخدم فيه الفصحى استخداماً يدل على الواقع ولكنه لا يهبط إلى مجرد النقل فيه واستخدام ألفاظه الدارجة، إن كل ذلك يمكن أن نراه في ذلك المقطع من قصته «الذماري» باب اليمن يفتح في الصباح ويقفل في الغروب كسائر الأبواب المحيطة بصنعاء، رجل عادي شد انتباه الناس إليه ذقنه الحليق ولباسه الغريب بنطلون وبلوفر، الغبار يعلوه وحقيبته الصغرى بيده،

دخل من باب اليمن ظهراً والغبار يختزم بشتى أنواع القشاش والجراثيم، سأل حارس الباب:

- سيدي.

- سيد الله ماذا تريد.

- أين أجد مطعماً أو فندقاً.

- لا أفهم ماذا تعني.

- مكاناً آكل فيه وأستريح وأنام.

- فهمت، سمسرة وردة داخل المدينة بجوار سوق الملح.

وزيد مرتبط بالبيئة وأحياناً ينتقدها ولا يرضى عنها، ولكن بروح المنتمي لها والمتمني وضعاً أفضل، ففي قصة «العسكري الذي ذبح الدجاجة» يتمنى زوال الإجراءات التعسفية التي لا يفهم الرعوي منها شيئاً، وفي قصة «العائد من البحر» يتمنى أن يزول الظلم حتى يعود الناس إلى أوطانهم ويحققوا أحلامهم، ومن هنا لم ينته به موقف الناقد المحب إلى السخط والهروب من الناس واللجوء إلى تجريديات لا

صلة لها بالواقع، بل انتهى به في قصصه الأخيرة إلى البحث عن الجوهر والكشف عن شخصية اليمن من خلال أحداث ومواقف تسلمه إلى أفكار لا تصطدم مع الواقع بل تنتزع منه، وقد تطور نحو ذلك تطوراً طبيعياً.

د. عبدالحميد إبراهيم

(3)

أحسن الكاتب صنعاً عندما جعل عنوان قصة: «طاهش الحوبان» علماً يرفرف على مجموعته كلها. فالمجموعة يمنية أصيلة عنيت بتصوير البيئة اليمنية أصدق تصوير: همومها وأحلامها وأمانيها وجبالها ووديانها وحقولها ومياهها وصحاريها وحيوانها وقاتها وبنها فقرها ومقاهيها وأبنائها الفلاحين والمهاجرين ونقبائها وعمالها ومشايخها وعقلائها وروادعها وبيوتها القبلية المظلمة، والطاهش حيوان يمني أصيل، ربما لا يوجد في غير اليمن، وإن عرف التزاوج بين الأمم المختلفة من الحيوان في غيرها من البلدان. كتزاوج الفرس والحمار، والذئب والكلب.

كذلك فإنه يرمز لكل جبار عنيد، جثم على أرض اليمن السعيد محاولاً كتم أنفاسه، سواء في عهد الأئمة أو فيما سبقه من عهود. وفي القصة

إشارة ذات مغزى إلى عهد الترك. كما أن ولي العهد يتبع نفس أسلوب الطاهش في البطش. وفرائسه هم أحرار البلاد، ومن بينهم بطل هذه القصة: النقيب عبدالله بن صالح. الذي عاد إلى دياره بعد عام قضاه في «عدن» هارباً من وجه الإمام يحيى. وقد عاد على إثر عفو عام من الإمام عن مجموعة من الأحرار، لكنه كان يتوقع الشر في أي لحظة، ففي الغابة المظلمة لا يقيد عهد، ولا يفيد ميثاق، يقطعه أكلة اللحوم على أنفسهم لأكلة الأعشاب. وقد حاول ولي العهد أن يغدر به. فأرسل له رسولاً يطلب منه الحضور دون إبطاء، وتعمد ألا يكون الرسول أحد أفراد حرسه كي لا يفطن النقيب. ولما كان الوقت ليلاً، فقد خاف عليه أهله من الخديعة، و«ذكروه بما حدث لأحد أفراد أسرته التي دبرت له خديعة على يد الأتراك». ولكنه لم يحفل، رغم علمه المسبق بكافة أبعاد الخديعة. وأسرج حصانه واصطحب تابعه، ويمم وجهه شطر «تعز» لملاقاة ولي العهد. والالتقاء بالطاهش وقتله رمز لا يخفى على فطنة القارئ.

ورغم مضمون هذه القصة الثوري، فإن الكاتب

يظهر التابع بمظهر المهرج الجبان، بالمقابل مع سيده المناضل الشجاع. فعند مقهى على الطريق وقف التابع خائفاً من أن يستمر «سيده» في سيره، وأمامهم وادي الحوبان بوحشه الكاسر، وأخذ يرجوه أن يبيتا ليلتهما في المقهى. فنهر السيد تابعه بحدة فما كان منه إلا أن أطاع كارهاً لعلمه أن سيده لن يتورع عن قتله إذا علم بخوفه وقد اختاره من بين صفوة رجاله.

ويغفل الكاتب عن أن النقيب هنا لا يختلف عن ولي العهد. فكلاهما يقتل عند عدم إطاعة أوامره. ووفقاً لهذه النظرة، يصبح النقيب وولي العهد مجرد غريمين يتنازعان على السلطة للحكم بنفس الأسلوب، وإن اختلف منهجيهما في الوسيلة، فلن يختلف في النتيجة.

وبينما التابع في فزعه، كان النقيب يدندن بلحن شجي غير عابئ بما سيواجه من أخطار. وهذه الألحان سمة من سمات أبطاله المغاوير الذين يسعون إلى تغيير الواقع. كما نراها تصاحب القوافل – بطبيعة

الحال - في تنقلاتها. وربما أدت دور المقدمات الموسيقية التي تصاحب ظهور البطل على مسرح الأحداث، ففي «ليل الجبل» ينهض المقهوي على حافة المسطح ليمعن النظر في القادم المجهول، فيسمع «نغمات غنائية صادرة من ذلك القادم كأنما يسلي بها تعبه من المشي، وتؤنس وحدته في الطريق الكئيب».. ويختتم الكاتب هذه القصة بمشهد مسرحي: فعندما يقتل الحاج صالح اللبؤة، يتجه صوب الصخرة التي كانت ترقد عليها وسيفه بيده» ومن فمه تعلو أنشودة حزينة يرثي بها ابنه». ويسدل الستار ومازالت أصداء الأنشودة الحزينة تتردد في أسماع النظارة الذي يلهبون أكفهم بالتصفيق. وبعد أن قتل النقيب الطاهش يتحرك نحو «تعز».. «وقد بدأ يشدو مغنيا»، والتابع يردد بعد ذلك»..

د. محمد محمود عبدالرازق

قصص مختارة
لراوي العدد

هاي هتلر

الشارع التجاري المشهور في العاصمة يعج بعشرات السيارات المارقة التي لا تترك متنفساً للرجل العادي الذي يريد العبور من جهة إلى أخرى... ازدحام مصطنع لا مبرر له.

وأرتال من سيارات الأجرة والخاصة، والحكومي، والجيش، والمعونة الفنية، ومكاتب المشاريع للدول الشقيقة.. والصديقة.. تمر دائماً..

هي، هي.. وقد تمر في اليوم عشرين مرة.. لم أستطع تفسير ذلك.. إلا أن الجميع يسيرون بلا هدف ويحتل الفراغ معظم أوقاتهم.

تجوال ومجابرات سامجة في الزيارات، ولقاءات حول أين يكون المقيل؟. بلا عمل.. الكل.. وشارعنا المشهور في العاصمة، هو الوحيد بشهرته، لأنه يحمل

اسم أشـهر شهيـد في الثـورة... مـزدحماً دائـماً في الصباح، وحتى الظهر.. وقت تعاطي (القات)...

لا توجد إشارات للمـرور.. شرطيـان أو ثـلاثة يقومون بالعمل بصياح وزعيق مستمر خصوصاً مع سائقي سيارات الأجرة التي تقف دائماً لإنزال الركاب الوجلين الذي لا يقدر بعضهم على فتح الباب بطريقة بصيرة، فيتعرض للشتائم من السائق والآخرين..

كعادتي دائماً وصلت إلى (البوفيه) مبكراً، والشمس لاتزال تحتجب خلف العمارة الأولى التي كانت رمزاً لكسر سور المدينة القديم، والخروج بمفهوم سكن الشقق..

أجمل ما في شارعنا، بل وكل المدينة هو موقع (البوفيه) التي تحف بها الأشجار الظليلة الوافرة، والتي يعود الفضل في نموها السريع إلى جندي متقاعد من الطراز الأول، يتقاضى راتبه من البلدية ومواساة لا بأس بها من صاحب (البوفيه).

نشيط دائماً، بالرغم من بلوغه سن الخامسة والسبعين من عمره.. حريص على أدوات (البوفيه)

أكثر من حرص صاحبها.. شغوف بتعاطي مخلفات (الزبائن) من المشروبات الغازية.. كنت قد تعودت أن أتناول إفطاري في ساحة (البوفيه).. ولا أعرف سبباً لضيقي من تناول ذلك في منزلي..

عادة واستمرت.. ناديت بطلبي كالعادة (السندويتش) فأجابني العامل:

- وفنجان شاي باللبن كالعادة يا أستاذ.

هززت رأسي بالإيجاب، وقد رشفت فنجان القهوة الصباحي الذي يعيد الدفء إلى جسمي، ويعطيني الحق في إشعال سيجارة.. وبدأت أتصفح الصحيفة اليومية كالعادة.. أخبار استقبالية.. زيارات دائمة.. بعض مقالات ركيكة وجلة، وتقارير لبعض الوكالات العالمية.. المسموح بنشرها طبعاً..!

- أف.. لا يستطيعون اختيار العنوان المناسب للخبر..

نظرت إليه فوجدته قد مدَّ يده إليّ وبفمه سيجارة يريد إشعالها.. نفضت رماد سيجارتي المتآكلة وأعطيتها له...

إنه أحد (مجانين) الشارع المشهور.. لكنه أخفهم وطأة علينا.. سابحاً في خياله ممعناً في تفكيره الواضح من خلال تصرفاته وحركاته.

أشعث الشعر يكاد إهماله لنفسه أن يصبح زبالة في حارة منزوية تتجمع خلفه أينما تحرك قطعان من الذباب.

ثيابه قد عثت... لا يوجد فيها مكان إلا وقد مرقته نار سجائره بتلذذ لم أفهمه.

- إنه أحسن من يدخّن..

ابتسمت لقول جاري في المنضدة المجاورة..

يشعلها بطريقة جميلة ثم يمضغ دخانها كأنها قرص عسل بلدي.. يحرص كل الحرص على أن لا يخرج دخانها من فمه إلا بالقدر الإجباري.

كان دائماً مثار تساؤلي.. إنه الوحيد الذي طغى على زملائه في استثارة اهتمامي نحوه.. سريع الحركة في كل شيء.. في عينيه ومضات مجهولة قلقة كأنه يفكر في إنشاء دولة قوية.

يداه وراء ظهره دائماً.. بحركات عصبية تدق فجأة إحدى الماسات كيد زعيم عظيم انتهى من خطابه، وترتفع فجأة مستقيمة إلى الأمام لتحييه الجماهير المحتشدة التي يعلو هتافها قوياً تحية للزعيم القائد العابس الغارق إلى أذنيه في تصريف جيوشه في جميع المناطق الشاسعة..

كانت (البوفيه) تطل على الشارع ذي الاتجاهين، اليمين واليسار.. والدخول إليها بواسطة ممر ينتهي إلى درجات يصعد بها إلى ساحة (البوفيه)...

منصة للعرض العسكري تماماً...

وتعالت الهتافات مدوية بحياة الزعيم القائد.. واكتظت الشرفات بالناس، ورفرفت الأعلام على واجهة، وأسطح العمارات..

وعلقت الزينات، والشعارات في أماكن بارزة.. وامتلأت فروع الأشجار بالأطفال والشباب المتسلقين فروعها، حتى كادت تنبطح إلى الأرض.

وقف الزعيم، والقائد في مقدمة المنصة، ووقفنا خلفه. قواداً ووزراء، وضيوفاً، وقد تلألأت على أكتافنا الإشارات العسكرية النحاسية..

ورفع الزعيم القائد يده إلى الأمام باستقامة صارمة ودوت من جديد هتافات الجماهير الملتهبة، والهاتفة بحياته كزعيم وقائد للأمة.

بدأ العرض العسكري الخاص بالمناسبة.. أرتال من المدرعات (البرنز) ظلت تدكُّ شارعنا المشهور بالعاصمة دكا.

إنها مدرعات تمر لا حصر لها... تسير جنباً إلى جنب بصفوف متساوية وجنود يظهرون من فتحاتها العلوية يؤدون التحية العسكرية للزعيم القائد بثبات ونشوة للنصر...

هزّ منظرهم الزعيم القائد فجحظت عيناه بالدمع الذي بدأت قطراته تنساب بهدوء كأنها قطرات ندى تنتهي بدون لمسة منديل أو مسحة إصبع... وتعالت الهتافات من جديد بحياة الزعيم القائد تصمّ الآذان وتطغى على ضجيج المجنزرات.. كادت الأشجار

المجاورة تـتـهـاوى تحت ضـغـط وتـكـاثـف الجـمـاهـيـر وهتافاتهم...

الزعـيم القـائد مـازالت يـده اليـمنى مسـتقـيمـة، ونظراتـه مـازالـت صارمـة والـدمع يطفـح منـهـا . وفجأة انهـار الزعيـم القـائد بجسـمه إلى الأمام، ويـده اليمنى مازالت مستقيمة.

وارتمى كلوح خشبي على وجهه، وسيجارته بيده اليسرى مشتعلة حتى نـهـايتـهـا ، وقمـيصـه الرث قد انزاح عن ساقين مشعرين..

ثـلاث درجات مـن الأسـمـنت المبـلـط هـشـمـت وجهـه.. ولمست أنفه التراب.. تراب الحديقة المؤدي إلى (البـوفـيـه).. وظلال الأشجار الـتـي رعـاها ذلك العسكري العجوز تظلله.. وتوقفت حركة المرور..

وهرعت شلل من الناس من مختلف الأشكال والألـوان.. وعـصفـت الـريـح بالأشجار، حـيث تـدانت بفـروعـهـا حتـى لمست الأرض.. نـهضت مـن مقـعدي بساحة (البوفيه) وقد أكملت تناول (السندويتش) مع الشاي واللبن كالمعتاد والصحيفة اليومية...

- لقد مات...!

- يا إلهي..!

- مات الزعيم..!

- مات اسماعيل الطيب..!

صنعاء 1975/12/12م

بائعة الذرة

صعقني من بعيد بريق عينيها وهي تقف في مدخل سوق «القات» تبيع كيزان الذرة (الرومي) المشوية..

صرت مشدوداً إليها بكل حواسي وبكل عواطفي المرهفة المشيدة من عالم الخيال الجميل المحبب.. الخيال الذي أشعر بأنه حياتي فإذا انقطع نبعه لا حياة لي بدونه..

تتقرفص على ناصية الشارع الرئيسي المؤدي إلى حارة القات.. في يدها اليمنى مروحة من سعف النخيل تمروح بها على الفحم ليشتعل ويدها اليسرى تقلب بأناملها كيزان الذرة..

العرق يتصبب من جبينها الفسيح وتنسكب بعض قطرات ندية من على خديها المحمرين الممتلئين بنضارة طرية مخضوبة بالفتنة الشهية..

- بكم؟

- بريال..

وتجتهد يدها اليمنى بالحركة تهب مروِّحة على النار وكيزان الذرة..

- بكم؟

- بريال ونصف..

- نعم؟

- ألا تراه؟ أخضر رغد.. شباب.. ممتلئ!

ويزداد نشاط يدها اليمنى بالمروحة على النار التي بدأت تصدر لهيباً تحت كيزان الذرة التي تقلبها على كل جانب.

- بكم..؟

- بريالين..

- بريالين...؟ صغير جداً!

- أرضعته أمه وهي واحمٌ..!

- لو عددت حباته لوجدت أن كل حبة بفلسين!

- وهل تعد الفلوس؟

- ولم لا أعدها ؟

- بخيل..!!

●●●

عشرات من نماذج البشر يسألونها فتجيب ويدفعون فتعطي كلاً حسب رغبته وذوقه..

●●●

كل يوم أسرق من الوقت سويعات لأجلس أمامها مباشرة إذا كان مزاجها رائقاً.. أو بجوارها أستمتع بحوارها اللاذع مع زبائنها الكثيرين..

فيها شموخ وكبرياء تكسر حدتهما مرونة محببة..

لقد اختارت مكاناً على الرصيف الرئيسي البارز للشارع الكبير على مدخل سوق القات المتفرع من الشارع الكبير..

يجلس بجوارها عن بعد بائع الفول الأخضر.. وبائع العتر (البسلة الخضراء).. والثالث بائع البلسن (العدس الأخضر)... وخلفهم جميعاً تعج سوق القات بعشرات ومئات من عشاق (التخزين)[1]..

رغم أن (اللثمة)[2] تغطي معظم وجهها فلا يكاد يظهر منه سوى العينين الواسعتين المكحولتين (بالأثمد)[3].. فقد استطعت تحديد ملامح الجمال الذي تمتلكه من خلال إمعاني الدائم إليها منذ عشرات الأيام والأشهر ولعدة سنوات..

مليحة!؟ فعلاً.. أتذكر بأنني في يوم من أيام عطلي الكثيرة كموظف.. بكرت بالحضور إلى مكانها قبل أن تصل.. تربعت في مكاني المعتاد المواجه لها مباشرة.. وقد توافد بائعو القات والخضروات الأخرى الرخيصة الثمن.. وكل قد تزاحم في موقعه.. وتشاجر بعضهم البعض كالطيور الغادية إلى أوكارها.. كالذئاب المفترسة من حول ضحية في الخلاء..

كل يريد أن يستقر في الموقع المناسب أو ينهش من الجانب الرغد.

كان الشجار عنيفاً كما يحدث عادة.. لكنه في النهاية يتوقف.. الكبير يفرض إرادته والصغير يرضخ.. بما قدر له.. ولديه أمل في عدالة السماء مستقبلاً..

كان موقع مكانها في الرصيف المكتظ هو الوحيد الخالي والذي لم يدر حوله الشجار.. لم يقترب أحد منهم نحوه... تحرسه وتحميه هالة ضخمة من عبق الماضي وأمل المستقبل..!! وأقبلت.. تهز الشارع.. على رأسها شوال كيزان الذرة وبيدها موقد من الفخار.. ومروحة مزركشة من سعف النخل.. وشوال صغير يضم عدداً من قطع الفحم..

بانت لي تماماً وهي تقترب من موقعها على الرصيف الرئيسي للشارع الكبير المنحني إلى سوق القات عند مدخل باب الحارة القديمة.. كأنها نخلة فارعَة أو جذع (طولقة)[4] ممتلئ أو غصن قات رغد.. أو فرع كرمة يمانية يانعة متلهفة أين تضع أطرافها اللاصقة.. (الستارة)[5] تلف جسمها ليبرز خصرها الريان.. وتهادت كسيل معربد وجلست وقد وضعت عنها الشوال والموقد وخيل إلي أنها لمحتني.. تأكد لي ذلك.. لأنني الوحيد الموجود على باب الحارة القابع على رصيف الشارع الكبير.. المقابل لموقعها من الجانب الآخر.. تفقدت أشياءها وما يحيط بها..

وكشرت بكلام حاد لتأخر بائع (العتر الأخضر) وبائع (البلسن) الأخضر وثالثهما بائع الفول الأخضر.. ونظرت إلي بحدة مشوبة بالقلق المتذمّر.. فأدركني شيء من الخوف.. وصلوا مسرعين بالتوالي.. محملين بشوالاتهم المليئة.. ارتاحت نفسيتها لحضورهم وإن لم تكن قد ارتاحت لوجودي كما خيّل إلي! سيدتي.. هذه البائعة الجميلة لكيزان الذرة تعرف أنني من زبائنها الكرام.. فلماذا لا ترتاح لوجودي؟

●●●

قلت بعدم مبالاة:

- بكم هذا؟!

- غير مشوي!!؟

- أحبه هكذا.. غير مشوي..!

- بريالين..

دفعت لها القيمة إلى حجرها.. وأخذت كوز الذرة النيئ..

●●●

قالت لي في أحد الأيام.. وقد اعتبرته يوماً تعيساً:

- أكل قوتك كيزان الذرة؟

شعرت أنها تزيد من جراحي فوق ما كنت أتصوره.. فقلت:

- أقتات بجانبها شيئاً آخر.. أهم!!

- كلام...!

أقسمت بأغلظ الأيمان في سريرة نفسي بأن لا أعود إليها مرة أخرى ولن أشتري منها أي كوز ذرة.. بل لن أمرّ من مكانها ومن باب هذه الحارة وسوق القات... وهذا الشارع... ففي المدينة أكثر من مكان.

●●●

كان يوماً شبه مطير.. احتميت منه بمظلتي الصغيرة السوداء وأنا أتجه صوب مكاني المعتاد.. محتاراً كيف انفكت المظلة بطريقة سريعة سحرية بمجرد أن ضغطت على زر خاص في ذراعها.. وقلت لنفسي (سبحان مسير الغمام)!!

كانت قد ركبت مظلة كبيرة زاهية الألوان.. تذكرني بمظلات شواطئ الإفرنج.. في بلادهم التي منحها الله بسخاء وطيبة نفس كل مباهج الحياة.. وحرمنا منها لأننا متخلفون.. هكذا كما خيل لي..!

كانت المظلة تحميها وتحمي النار وكيزان الذرة.. وتحمي بعض من يتبعها..

كانت عابسة.. وفي حركاتها عصبية واضحة بسبب هطول مثل هذا الرذاذ من المطر.. ولعلمها بأن الناس لابد أن يشتروا القات تحت كل الظروف الجوية السيئة.. وسيهرعون لتحقيق ذلك وبسرعة ولن يعرجوا نحوها مطلقاً.

مدت إلي بأحد كيزان الذرة المشوي.. ومددت لها بورقة نقدية كبيرة فاعتذرت بعدم وجود صرف لها.. فحاولت إعادة الكوز لها.. لكنها زمجرت، كنت الوحيد على ما يبدو الذي يقبع بجوارها أقضم كوز الذرة..

تأملت يديها المشغولتين.. كانتا مخضبتين بالحنان وبأشكال فاتنة مغرية ذات خطوط متعرجة

بالخضاب الأسود وبشكل هندسي غاية في الإبداع... وعلى المعصم أساور من ذهب.. دقيقة ورقيقة.. تلمع منسجمة مع الخواتم التي يخنق بعضها أناملها البضة..

●●●

التصقت بجوارها في أحد أيام الشتاء.. ولذعة حرارة موقدها يدفئ وجهي وأطرافي..

قالت كأنها تريد أن تستشيرني:

- كم أتوق لبيع القات بدلاً.. عن هذا!!

صدمني كلامها.. فنظرت إلي وقد توقفت يدها عن المروحة..

- إني أعشق المغامرة..

لم أجد حجة مواتية أقولها سوى أن ممارسة بيع القات يحتاج إلى رأسمال كبير.. فقالت:

- قد دبرت ذلك..

- ستخسرين؟!

- ليس في بيع القات أي خسارة..

- ستخسرين أشياء أخرى أهم...!!

- من هذه الناحية.. لا تخفْ علي..!

- أخاف عليك من كل شيء.

- غزل جميل..!

- أجمل ما فيه أنني بين يديك.. على قارعة الطريق..!

- أي طريق؟؟!

- طريق.. طريق الحب..

- مبالغ أنت..!

- ومتكبرة أنت..

- أعود بالله من الكبر..

●●●

كانت قد دُفعت إلى بيع القات... عرفت ذلك فيما بعد.. وأن الذي أقنعها رجل بدين.. كبير الكرش.. له لحية سوداء مشذبة.. وعينان ناعستان تختفيان وراء نظارة شمسية سميكة الحجم.. يفرش

على وجهه ابتسامة واضحة تشي دائماً بالمكر والخبث.. ولباسه غريب وعجيب.. غير محبب منظره للعامة من زبائنها أو حتى من زبائن سوق القات..!

عرفت أنه صاحب ثروة متنازع عليها.. لكنه المسيطر الوحيد على جميع ورثتها.. وكنت أحس بأن ما يقلقه بشكل واضح هو وجودي بجوارها ووجود بائع الفول والبلسن والثالث بائع العتر الأخضر أيضاً.. كان لا يطيق وجودهم.

●●●

يغمرني الحنين كلما تقرفصت على تلك الناحية المنفية من الشارع الكبير.. و(جولبة) شاردة بين أسلاك الكهرباء والهاتف تذكرني بأن سيدتي كانت الملجأ والملاذ البارد الحنون... لم يعد يطرق أذني ذلك الرنين الساحر الصادر منها.. كم كان هوى رائعاً..

وكم حكيت لها العجاب عن رصيفها ورصيفي.. وشارعها وشارعي والنواصي أيضاً حتى مدخل حارة القات وسوقه..

قلت لها.. لقد استضعفوني. واعتدوا علي..

ومسخوني مستجدياً.. وينتابني مس من الخبال.. لكأن صوتها الرنان ينزلق برفق.. يحول الصدى إلى موسيقى ذات نغم حالم..

●●●

حاولت أن أنساها.. وأنسى الشارع الرئيسي والناصية ومدخل سوق القات.. وفي يوم من أيام الخريف، انزلقت بي قدماي إلى مدخل سوق القات.. شعرت بالحنين يغمرني مرة أخرى لمشاهدة ذلك الوجه القديم الذي كان يغريني.. وجدته..!

كانت تتربع في مؤخرة سيارة صغيرة تسد بها مدخل سوق القات..

- بكم؟

- بخمسين ريالاً.

- بالأمانة!؟

- قلد.. وتوكل على الله..

- بأربعين ريالاً...

- رأسمالها.

- اتقي الله؟!

- خراجك.!

كانت تقبض الثمن.. تربط القات بمشمعات من النيلون.. تجادل ولكن بلا ذوق ولا حياء.. كما كانت تجادل سابقاً.. لمحتني.. تصنعت عدم الاهتمام بوجودي البعيد عنها.. فرحلت.. لكنها جذبتني من الخلف وقد تجاوزت ناصية الشارع قائلة:

- إنني الآن أكثر استقراراً..

- هذا شيء عجيب!

- وما الداعي لتعجبك.. هذا؟

لم أجب فقالت:

- الجميع يثنون ويشيدون بقراري هذا!

- إلا أنا..!

●●●

بائع العتر الأخضر مازال كما هو.. والآخر بائع البلسن الأخضر رابض في مكانه وبجواره الثالث بائع الفول الأخضر..

اتجهت إليهم. وتسليت بأكل بعض ما لديهم..

كان موسم العم صالح بائع الفول الأخضر قد اقترب من النهاية..

أما علي نقيب الولد الساذج فمايزال يبيع البلسن الأخضر.. وبجواره الثالث الحاج (مشلي) بائع العتر الأخضر.. كادت أيامه تلفظ أنفاسها..

●●●

ارتاحت نفسي لفتاة أصغر احتلت مكان بائعة الذرة الأولى.. سيدتي هذه الفتاة الصغيرة الجديدة تبيع كيزان الذرة المشوية أيضاً.

ورغم جمالها الواضح وصغر سنها فإن الإقبال على الشراء منها مايزال نادراً.. ليس فيها حتى الآن أنوثة تلك المرأة التي صارت الآن تبيع القات.. ومع ذلك فقد صممت على أن أعشقها.. هذه الفتاة الصغيرة الجديدة.. وأرغمت نفسي على قبول تلك المخاطرة الجديدة..

صنعاء - 1982/6/3م

الهوامش

1) عشّاق التخزين: المخزنون بالقات بعد الظهر الذين يتزاحمون على شراء (القات).
2) اللثمة: الحجاب.
3) بالأثمد: الأثمد مسحوق معروف تكحل به العيون للزينة وربما للعلاج.
4) طولقة: شجرة عملاقة في اليمن يكثر تواجدها في الطرق العامة للقوافل وتعمر مئات السنين.
5) الستارة: قطعة من قماش مزركشة بالألوان تتستّر بها نسوان اليمن.

الناسك

كان سكان الحارة يهابونه ويحترمونه.. ذلك الاحترام الخالي من الود.

لم يكن بالرجل الجائر القاسي أو من أصحاب النفوذ أو من أصحاب الحظوة عند ذوي السيف والصولجان..

كان أدقّ وصف له هو ما أطلقه عليه حكماء الحارة من الصالحين.. أنه ناسك في ديره أو زاويته أو تكيته.. وبعض المتحذلقين من سكان الحارة الذين انفتحوا على الجوار يقولون إنه مفكر وفيلسوف ينزوي في برجه العاجي.. بين أكوام من الكتب.. ربما كان بعضها مفيداً...!

هذا البرج أو الدير أو الزاوية أو التكيَّة الذي يقطنه الرجل.. غرفة على سطح إحدى بنايات الحارة..

يدبر أمر معيشته كمخلوقات الله مع قطته الأليفة التي أصبحت جزءاً من حياته..

- لا زوج له ولا ولد وربما لا أقارب له.. ماذا ينفعه في الحياة؟!

- أمثاله... يكونون بخلاء مقترين على أنفسهم..

كان يسمع مثل هذا الحوار وأكثر منه وهو يسير في أزقة الحارة.. ومع ذلك لم يتعرض لأي أذى.. الكل يحترمونه ويهابونه.. وبعضهم يتمنى أن يعيش حياته..!

- رغم ورعه الظاهر.. فإنه يكاد يقطر سماً..!

- تصور.. إن تصرفاته في بعض الأحيان تبدو.. سادية!

- لا حول ولا قوة إلاَّ بالله..! احكموا بالظاهر.. وما خفي فحكمه لله..

يسمع هذا الحوار أيضاً أثناء عودته من عمله الروتيني البسيط.. ومع ذلك فهنالك من يحنو عليه ويرنو بحب صادق نحوه..!

●●●

هـو.. ولـوع بـالـقـراءة والاطـلاع.. لـه إبـداعـات أدبية وفلسفية يقرأها الناس والمطلعون منهم ويودون معرفته.. وبالذات أصحاب الاهتمامات الإبداعية في مجال الأدب والفن والثقافة والفلسفة.. عموماً المستنيرون القلة التي تمثل واجهة الحضارة التقدمية الإنسانية السمحة..

مقلّ في ارتياده الأماكن العامة المشهورة التي يرتادها الأدباء وقليلو الأدب أيضاً..!

عَزوف عن الظهور الملمع حتى في عتمة الحارة وأغلبية سكانها أكثر سكان المدينة بساطة في الحياة والمعرفة.. ومن الذين منَّ الله عليهم ببسطة في الجهل..!

●●●

هاجت الحارة وماجت.. واتجه بعض سكانها الأشاوس بمظاهرة غاضبة نحو البناية التي يسكن في سطحها..

كان قد سمع خطيب «الجمعة» في مسجد الحارة بواسطة مكبّرات الصوت العديدة يسلط السيف على

عنقه... ويحكم عليه بالموت.. لم يفزع كأرنب وجل.. كبرياء ابتسم وهو يرنو إلى الجموع الهادرة من على سطح البناية.

●●●

كان قد كتب في إحدى الصحف مقالاً عن الجنة وقال فيه ما معناه إن الحياة... قد تكون مملة وراكدة ولا طعم لها.. لأنها تفقد الإنسان الحركة واللذة في المشقة والجهد للوصول إلى طموحاته.. وقال فيه أيضاً: «إذا وفرت للإنسان كل رغباته بلا جهد فأي معنى لبقائه..!؟».. «إنه يفضل الحياة الأخرى التي لابد أن تدفعه فيها الحاجة للابتكار والاختراع.. كاختراع مكيف الهواء مثلاً ليخفف من وهج حرارة النار..!».

●●●

المال الذي يكسبه من عمله ينفقه في شراء الكتب والورق وأقلام الحبر وبعض الصحف والمجلات المتخصصة.. والنزر المتبقي ينفقه في أضيق الحدود على مطالب الحياة اليومية..

عاف السياسة وما يتصل بها.. بعد أن ذاق من أجلها مرارات الغربة وذل السجون والمعتقلات على أيدي زبانيتها.. كاد ذات مرة أن يفقد عقله المتزن الذي مازال في اعتقاده أنه فقده فعلاً وهو يمارس حياته اليومية الراهنة..

●●●

في فترة انتعاش الوطن حماسياً في كل المجالات والنواحي.. كان هو صوت الأمة.. وكان أحد معالم الوطن الشامخة.. أثرى المشاعر وألهب الوجدان بما يكتب وما يخطب وما يتحدث به للناس.. حتى وقع الوباء الذي عشعش في كل مكان..

ابتسم لوصول ذاكرته إلى تلك الفترة التي مضت وهو يهتز على كرسيه باسترخاء.. ورجلاه ممتدتان على صندوق خشبي قديم علي سطح البناية.. ويداه مشبوكتا الأصابع وراء رأسه.. يستمع إلى صوت هادئ خافت كخفوت ليل المدينة لمقطوعة من سمفونية لبتهوفن ينبعث من مسجله القديم العنيد.. وبجواره قطته الأليفة الوديعة الوفية المستسلمة ليده الدافئة في حنان..

- أسعدت مساءً.. بل أقول صباحاً فقد تجاوزت الساعة الواحدة بعد منتصف الليل..

انتفض قائماً.. حاول إقفال المسجل.. لكن الزائر تودد إليه بأن يتركه مادام صوتاً خافتاً..

- عساك غير متألم من حشد هذا اليوم..؟!

ابتسم ولم يجب..

- تأكد أن أغلبهم لم يعوا ولم يريدوا أن يحدث ما حدث..

ابتسم مرة أخرى ولم يجب..

- تأكد أن معظمهم الآن في حالة تأنيب للضمير.. يحاولون التكفير عن عملهم..

دخل إلى غرفته وأحضر كوباً إضافياً لزائره ليشاركه ليلته أو صباحه..

صنعاء 1987/9/29

النــذر

تضرعت «للريمي» خادم الإمام المؤتمن:

- أقبِّل يديك وأبوس رجلك أن تُدخل طفلي هذا ليقرأ الإمام عليه الفاتحة، فقد مات عليَّ أطفال كُثرْ.. نظر إليها.. امرأة كغيرها من النساء اللواتي يترددن على بوابة قصر الإمام يطلبن دعاءه وقراءة القرآن على أبنائهن الرضع.. قدمت له خمسة ريالات فضية.. أخذها وأخذ الطفل الرضيع بين يديه.. تمتم وهو متجه نحو الإمام قائلاً لنفسه: «المبلغ كبير.. وسيقرأ مولانا عليه الفاتحة، قراءة حارة دون شك...».

●●●

دخل على الإمام... كان الإمام كعادته يداوم في فناء القصر مع كتبته الجالسين حوله القرفصاء... يجيبون على تظلمات الرعية ويحررون الرسائل والأوراق المختلفة.. والإمام يمضي بقلمه عليها ويضع

ختمه «...» ذا الحبر الأحمر زيادة للأهمية.. نظر الإمام نحو خادمه وسأله:

- هل هناك رعايا في الخارج..؟!

انحنى الخادم نحو أذن الإمام هامساً:

- إنهم هم.. كالعادة منذ العام الماضي..!

تململ الإمام فوق كرسيه الخشبي ثم قال متسائلاً:

- وما هذا بين يديك..!

- عفواً يا مولاي.. هذا طفل «مخلوق» تريد أمه أن أن تقرأوا عليه ما تيسر من القرآن العظيم وأن تدعو له بالصلاح..

تململ الإمام على كرسيه ثم قال:

- وماذا يا حمار..!؟

- خمسة ريالات فضية يا مولاي..

تهلل وجه الإمام بالفرحة وبدأ يقرأ بعضاً من آيات القرآن ثم... وكالعادة أخذ المال وذهب الخادم في حال سبيله ومعه الطفل ليرجعه إلى أمه..

●●●

بحث عنها كثيراً أمام باب القصر المصفَّد بالحديد والخشب والنحاس.. وسأل الحراس الغلاظ.. وزاحم «الرعايا» الذين يصيحون في الخارج والنساء المولولات يبحث ويسأل الجميع عنها لكن دون جدوى..

نظر بأسى نحو الطفل الذي بين يديه.. فلم تكن هذه هي المرة الأولى التي يحدث له مثل ذلك.. لكن كرم المرأة وسخاءها لم يكن متوقعاً..

●●●

عاد إلى الإمام.. يذرع ساحة القصر منكسر الجناح والطفل بين يديه.. لمحه الإمام فتهلل وجهه وقال كعادته:

- وما هذا بين يديك الآن..؟

تمهل قليلاً قبل أن يجيب..

- إنه يا مولاي.. نفس الطفل..

- ولماذا لم تعده إلى أمه أيها «البغل»..؟!

صاح الإمام في وجهه فارتعدت مفاصله...

- لم أجدها يا مولاي..! بحثتُ عنها في كل مكان دون جدوى... فأعدته إليك..

غمغم الإمام وحدق خادمه بنظرة آمرة:

- خذه إلى بيتك.

اقترب الخادم وهمس قائلاً:

- كيف ذلك يا مولاي..؟! الخمسة ريالات فضة لكم وأنا لي الطفل..؟!

انتفض الإمام من على كرسيه الخشبي كديك رومي وانتفخت أوداجه غضباً واتجه إلى داخل القصر صائحاً:

- يالك من وغد.. أحمق..

حاول الخادم كالعادة إصلاح الشأن بالهروع إلى... سيده لتقبيله.. لكن الإمام رفسه بقدمه صائحاً..

- .. يا خبيث..

آكتون - لندن - ربيع 1996م

إطـلالـة عـربيـة

إذا كانت الراوي تعنى بالإبداع القصصي في الجزيرة العربية، فإنها تمنح الصوت العربي - حيثما كان - إطلالة عبر صفحاتها، في إطار وحدة الكلمة العربية المبدعة.



مصر. ناقد. صدرت له مجموعة «أحلام البنت الحلوة» (1999).

عرس هنادي

ضحك الكهل سائق السيارة «البيجو»، وهو يخبرني أن هنادي تزوجت.

كنت في طريقي عائداً من السويس إلى القرية في رحلة سريعة من السعودية حيث أعمل محاسباً في شركة كبيرة للمقاولات بالرياض. أصرّ الكفيل أن أعود في خمسة عشر يوماً.

قال الكهل:

مسكينة! ماتت أمها، ومات أبوها، وكانت مقطوعة من شجرة على الرغم من أنها ذات عشرة إخوة يسدون عين الشمس، منهم وكيل النيابة، والمهندس، ومحصل الأتوبيس، وسارق كيزان الذرة ليشتري علبة سجائر من دكان الحاج «محمود المنيسي»!

كنا في الصف الثالث الثانوي، وكانت مصر تخوض حرب 1967 حينما دخلت علي صارخة:

- أخي شوقي يريد أن يزوجني من «عبدالفتاح بك»!

نظرت بفجيعة لها!

كان أخوها الذي حصل على ليسانس الحقوق قبل عام، وأجبره أبوه على أن يطلق الأرملة التي تزوجها في القاهرة - والتي قيل إن عمرها في عمر والدته، وأن لها أولاداً بشوارب يقف عليها الغربان - قيل إن هذا الأخ المحروس، يريد أن يزوجها لتاجر الأقطان، وعضو مجلس الشعب الأرمل ذي الستين عاماً حتى يسعى لتعيينه وكيلاً للنيابة!

كانت زوجة أبيها البيضاء الجميلة، ذات الشعر الأصفر الطويل تدّعي عليها أقاويل كثيرة؛ فقد جعلتها في حكاياتها تسرق «جمعة البامية» وتبيعها لتهديها للولد محسن السرسي - زميلها القديم في مدرسة التجارة والذي رسب ثلاثة أعوام في الدبلوم - وادّعت الجميلة، البيضاء، ذات الشعر الأصفر - أن هنادي سرقت ملابس المحروسة لتعطيها لخالتها «فاطمة» التي تربي أولادها اليتامى من الخدمة في البيوت، والسحت، والتعديد على الميتين، وسرقة الحقول التي تنام نواطيرها!

كنا هناك عند السنطة العجوز نلعب، كنت أصنع أفراساً من الطين، وكانت «هنادي» تعمل عروساً لها ضفيرتان طويلتان، وكراسة صغيرة وقلم رفيع من البوص، تجتهد أن تلصقه فوق كتلة الطين.

كنت أعمل للفرس عُرفاً، وكانت تصنع للعروس نهدين صغيرين ينزل منهما اللبن شهياً كما لم أذقه من قبل من «بز» جاموستنا العفية!

سكت الكهل متعباً، وجدني أغمض عينيّ، وأنام، وصوت «أم كلثوم» الأثير يردد أغنية «سيرة الحب»

التي أحتفظ لها - مع «وطفاء»، أين هي الآن؟ - بأجمل الذكريات!

كنت ألعب مع هنادي، جارتنا، بعد الخروج من الدرس عصراً، ولا أذهب للبيت للنوم إلا بعد أن تنام.

كانت قطة بيضاء صغيرة، وأنا كنت أحب القطط والكلاب الصغيرة، وأجعلها تنام في أحضاني!

في الصباحية ذهبت إلى «هنادي» لأعطيها النقطة عشرة جنيهات، قالت لي - وبقايا لون أحمر رخيص على شفتيها الباهتتين -:

- أمازلت تذكر أفراس الطين؟

كنت الأول دائماً، وكانت بين بين!

جاءتني مذعورة حينما علمت أن «وطفاء» - ابنة ضابط النقطة الذي يعمل الجميع له حساباً، تهتم بي في الدرس، وتريد إغوائي، وأهدتني منديلاً أحمر، وأنا خارج من صلاة التراويح!

قلت لهنادي: أخاف من بنات الضباط، فأنا فلاح أهوى القطط البيضاء والكلاب السود الصغيرة وأحضان

أمي! وأخاف من المرور على نقطة الشرطة التي تمتلئ بالعفاريت!

بكت «هنادي»، فقد ماتت أمها صغيرة، وزوجة أبيها ذات الشعر الأصفر الطويل الذي يغطي فخذيها ليس في أحضانها مكان متسع لهنادي، فقد كانت تنجب كل تسعة شهور ثلاثة أولاد!

قلت، وأنا أتطلع إلى ذلك الزمن الجميل البعيد:

- أمي مريضة يا هنادي، وقد جئت من السعودية لأراها، والحمد لله أن أدركتها..

- وكيف حالها الآن؟

- متأخرة.. لم تعرفني.. ربنا يسهل عليها!

قالت لي: إن عرائسها - من الطين والحلوى - في الشباك تنتظر أفراسي لتُزفّ عليها!

صمتُّ، فقد كنت ذا حلم كبير، أن أحصل على الدكتوراه في المحاسبة! وأن أتزوج «وطفاء» بنت المأمور، وأن أسكن المدينة، وأترك الريف الذي يمتلئ بالذباب والبعوض والحفاء!

قالت لي: إنها ستشوه وجهها بالنار إذا اقترب منها أحد غيري، وستشوه وجه «وطفاء» إذا اقتربت منها، لكنها لم تجرؤ على تهديدي بسكين أو خلافه، ولم تصرخ في وجهي!

كانت تهدّد كأنه تحلم!

كنت بدأت أترك الشعر والأحلام، وأبحر في قارب الأرقام، فتخليت عن الوردة البيضاء ذات دبلوم التجارة، وحلمت بفاتنات - منهن «وطفاء» يسكنّ في قصور المدينة الكبيرة، ويركبن السيارات التي لم تدخل قريتنا أبداً، وجوههن بيضاء سمينة، وخدودهن حمراء كورود حديقة صديقي منصور، أو كالبيض الملون.

وسمعتُ زغاريد خطبة «هنادي» إلى «عبدالفتاح بك» عضو مجلس الشعب.

وقابلتهما في ميدان «رمسيس» بالقاهرة يتجاذبان الحديث الضاحك، في ود حقيقي!

وذات صباح، لا أدري لونه، مات عضو مجلس الشعب بعد أن صار أخو هنادي وكيلاً للنيابة، وارتدت «هنادي» السواد، وأضربت عن الزواج!

لمحت دمعة سوداء تلمع في عينيها، لكنها أدارت وجهها لتمسحها، وغيّرت مجرى الحديث:

- وهل ستعود ثانية إلى السعودية؟

- العمل يحتاجني.

شهقت:

- وأحضان أمك؟

لم أجب، فقالت بود و وجهها يمتلئ بمساحات للفرح:

- أمازلت تذكر الأفراس الطينية، وأشجار السنط، وقططك وكلابك الصغيرة؟! كانت آخر أضواء الصباح تنسحب من الغرفة، وكنت أمسح دمعة كبيرة من العين:

- ذلك كان زمان اللعب، والدروس، والسنطة العجوز.. يا هنادي!.. ذهب وأخلى مكانه للحزن والبعاد!

توقف الكلام بيننا، فقد سمعت اللغط في بيتنا المجاور، وصراخ شقيقاتي اللائي جئن من القاهرة يبكين أمي التي لن أراها مرة ثانية!

حسب الله يحيى

العراق.

الرسـائل

في المساء العميق، اعتاد رهن أوقاته للمذياع، يعطي له كامل الإصغاء، فيما ينصرف إلى تنظيم كتبه وأوراقه والرسائل القديمة التي كان قد تسلمها في أزمنة مختلفة وقد تراكم عليها التراب وخيمت عليها خيوط العناكب. كان يحس أن الوقت يمر سريعاً.. سريعاً وليس بمقدوره أن يلحق به، وكان يعتقد أنه سيجد الوقت مبذولاً أمامه بعد حصوله على التقاعد من وظيفته التي مضى

على استمراره فيها أكثر من ثلاثة عقود.. إلا أن ا لوقت مازال يعجل بمسيرته.. لذلك فضّل أن يستثمر أوقات نشرات الأخبار والتقارير، بينما ينصرف لتنظيم غرفته المبعثرة بالأوراق والكتب والمجلات.. والتي وجد أنها قد تحولت إلى عبء على عينيه وذاكرته، كما لم يعد بمقدوره العثور على كتاب أو صورة أو مجلة.. يعرف جيداً أنها موجودة في مكتبته.. كما واجه الخجل والعتاب من أصدقائه وهو يعدهم بكتاب ما، موجود لديه، لكنه لا يعرف موقعه، ولا كيف يجده بين مئات الكتب التي تضمها مكتبته.

كانت هذه الغرفة، هي مكانه الأثير وعالمه السحري وموطن كل أسراره وخصوصياته وبوحه الذي لا يمكن أن يخرج من باب أو شباك.. هذا هو المكان السري الوحيد الذي يطمئن إليه ويحتمل شؤونه وشجونه.

كان يفرحه أن يعثر على كتاب ظل يبحث عنه من قبل دون جدوى.. حتى يشتري نسخة ثانية منه.. فيطمئن، وقد لا يجد نسخة أخرى ولا طبعة أخرى من كتاب يحتاج إليه.. ويعلم أنه ينام بين هذا الجمع من

الكتب.. دون أن يعلن عن نفسه، أو يستيقظ من نومه وعزلته وسكونه.. وهو الذي كان يرى فيه الصديق الأثير الذي يقصده متى يشاء، ويتركه متى أراد.. لكن هذا الصديق الحميم بات يفضل التخفي عن عينيه، والابتعاد عن أحلامه عند الحاجة، وإهماله عندما لا تكون هناك حاجة إليه..

أحس.. بمسؤوليته وبأن صديقه الكتاب له الحق في اتخاذ قراره بالتخفي، وحتى يعالج هذا الجفاء وهذا الإهمال المقصود أو غير المقصود، رأى أن يغتنم الوقت ويتوجه لإزالة الغبار عن صديقه الكتاب وأن يضعه في المكان الذي يليق به، حتى إذا ما ناداه؛ أشار الصديق الحميم إلى وجوده بكل هدوء وسرور واحترام.. وصار بين يديه وتحت أنظاره.

في المساء العميق.. كان صوت المذياع يعلن عن حروب وفيضانات وزلازل وحرائق وتظاهرات.. وأحداث هنا وهناك، كان العالم ساخناً.. وتموز يلتهب والمروحة السقفية تبدو متعبة وهي تواصل الدوران ليلاً ونهاراً في عمل متواصل.. كأنها قد أصيبت بالصداع، وبدت

منهكة تئن من علّة أصابتها.. أشفق عليها، جعلها تستريح، تهدأ ولو لوقت قصير.. فللآلة روح حيّة ينبغي أن نحترمها ونعاملها بحنيّة.. حتى تبادلنا الحنان وترأف بنا وتعرف حاجتنا الماسة إليها..

هكذا كان يخاطب نفسه ومروحته السقفية التي علاها الغبار والإهمال منذ سنوات طويلة.. لم يعد يعرف كم بلغ عددها.

صوت المذياع يحاصره بالأحداث الآنية الساخنة، والصور والرسائل والكتب.. تعيده إلى ماضٍ أقل هدوءاً، أقل.. أقل إثارة للمشكلات، وأحياناً.. أجمل وأكثر بهجة، أكثر استعادة للذكرى، أكثر إثارة للمشاعر والأحاسيس، أكثر إدراكاً وانتباهاً على إيقاظ ما كان منسياً ومغيّباً وبعيداً.. بعيداً جداً عن الذاكرة التي خيم عليها النسيان.. كما تراب القبور المنسية..

في هذه الأثناء، التمت كل حواسه.. نظراته وقعت على خط ألفه جيداً، فتلمس الحروف، كأنما يبحث فيها عن حياة، عن حركة ما، أصابعه راحت ترتجف.. وسريعاً

فتحت غلاف الرسالة، وراحت الذاكرة تستعيد أيامها الأسعد من السعيدة.

رآها بين السطور، في قلب الكلمات، في صميم الحروف.. وقد تحولت إلى كائنات حيّة حيّية، تسأله بخجل، تناديه بألم وإنكسار ورغبات مكتومة، تهتف به، تراه، تستنطق الخفي والساكن والمعتم والمجهول والغريب في حياته.. وتتجاوز مسافات الأزمنة والأمكنة، وتصغي إلى صمته.. صمت ميت أكلته الأيام وحوّلته إلى كائن هش، تضاءلت فيه ومضات الحياة، حتى بات لا يدرك الوقت ولا يميّز بين الليل والنهار، وبات كل شيء حوله يختنق حدّ الفناء.

خجل من مظهره، من شيخوخته وعجزه ومرضه، خجل من هذا الانطفاء الكلي الذي بات يهدد حياته ويحولها إلى مجرد زمن يستعيد نفسه، فيما تستعيد أوجاعه دقاتها في رأسه وحواسه والاختناق في صدره.. حتى بات يتوسل الأماني أن تمنّ عليه بالنهاية.. النهاية الأبد، لكنه يخشى أن يبوح بهذه الأمنية التي باتت تشغله في كل الأوقات، حتى لا يكون نقيضاً مع نفسه،

مع أحاديثه إلى أولاده وزوجتـه وهو يزرع فيـهم الآمال الكبيرة.

هذه الرسالة، أيقظت الماضي كله، أخرجت السنوات العتيقة وأزالت عنها التراب وجعلتها تتنفس الذكريات بالهدوء.. الهدوء السعيد الذي توسمت به. قالت رسالة الماضي.. إنـها تحبه، وتراه أفضل النـاس وأصدقهم وأكثرهم قرباً إلى نفسها وقلبها وذاكرتها.. ولا يشغلها شيء مثل رؤيته والجلوس أمامه تحدق في عينيه، وهمس كلماته.

وكان يقول لها.. إنه يحبها، وحبه امتلاك، وامتلاكه يعني الذوبان فيه.. يحفظها في مكان سري.. وليس لأحد قدرة على اكتشاف وجودها في داخله.. كتاب سري.. ليس بوسع أحد أن يقبض عليه متلبساً بالحصول عليه وقراءته.. فما فعله.. كان أن حفظ الكتاب كليّة وبات من المستحيل أخذه بجريمة قراءة كتاب ممنوع..

سألته مرة: هل أساوي كتاباً عندك؟

أجابها: وهل يساوي الكتاب أحداً سواك؟

وراح يقرأ في العتمة.. بعد أن عمّ الظلام، وحلّ التوقيت المبرمج وغير المبرمج.. - لا يعرف - لقطع التيار الكهربائي.

نادته الزوجة، ناداه أولاده واحداً بعد الآخر، لم يكن على دراية بالأصوات، وظل يقرأ رسائل حفظها وكتباً سجينة، فتحت نوافذها وراحت تبصره.. حسبوه نام من تعب، فلم يفضلوا إيقاظه، وحسب أن الظلام ستار يحميه من الرصد والانتباهات والأسئلة والفضول.. واحتفظ بهدوئه.

أسعدته العتمة لأول مرة.. فيما كان يوظف أوقات انقطاع التيار الكهربائي للحديث إلى عائلته في موضوعات كثيرة.. حدّ الملل، حدّ أن يبادر أحد أبنائه أو زوجته بتنبيهه: لقد حدثتنا بهذا الموضوع.

... وهو، هو، حتى الآن ليس بوسعه أن يقول هذا لأحد.. ستون عاماً ومازال الخجل قرين نفسه وحياته وانطباعات وجهه.. وستون عاماً وفيه الكثير.. الكثير من الخجل على طي صفحة من كتاب، أو إسكات حروف سمح لها بالحديث بعد أن أخرجها من مغلفها.. ذلك أن الكتب والرسائل، كائنات صديقة وحميمة.. ليس من

السهل إسكاتها.. بسبب غير مقبول يتعلق بالظلام.. أليس بمقدور الأصدقاء أن يتكلموا في قلب الظلام، فيشع القلب ويتبدد الظلام..؟

ما كان بوسعه أن يسكت صوتها، أن يضيّع وجودها.. وهو الذي افتقده أعواماً طويلة حسبها الزمن كله، حسبها الأمل.. الأمل المستحيل الذي خرج عن استحالته وجاء إليه في مساء أجمل بكثير مما كان يرتجيه.

كانت صاحبة الرسالة تمني نفسها بلقائه، وكان هو.. يمني نفسه بلقاء هو الحياة كلها.. كلها مجتمعة.. والافتراق هو المستحيل.

حدثته عن قرنفلة تزين الزمان والمكان ويستحيل عليها العطر.

حدثها عن الكتب الأثيرة التي تملأ الكون فكراً وإبداعاً وتستحيل على عيون تتوق إليها.. كما الهواء، كما الماء، كما الحياة..

قالت.. كيف نضم الأشياء التي نحبها إلينا.. هل سيظل هذا.. الصعب في حياتنا، هل سنبقى نتمنى فحسب..؟

قال.. كـل الأسئـلة تسـتغـيث، وهي تـبحـث عـن أجوبـة.. كمـا الـطيـر يبحث عـن جنـاحين يـريد أن يـطيـر بهما.. فإذا الريح العصية، وأهداف الصياد بالمرصاد.

كان بـه شغـف كبير إلـى الحديث طويـلاً، إلى رسـالة تملأ كل فضا ءات غـرفتـه بعـد أن سكت المذياع، وسكتت مـعـه أنـبـا ء الـكوارث والحـروب.. وحلّ صـوت الحشـرات الطيارة والقفازة والزاحفة.. كل تجد حريتها في الظلام.. وهو، هو الكائن الضوئي الوحيد الذي بات يهمس إلى نفسه في العتمة.

ظل يقرأ بصوت خافت مهموس، كل رسائلها التي حفـظهـا وجعـلهـا فـي خزانـة ذاكـرتـه ولـيـس بـوسـع أحد اكتشاف وجودها سواه..

وراح يـتـوسل الـظلام أن يـبقى حتـى يـخـرج المُخبأ، حتى يعلن المُخبأ عن نفسه، حتى تكون النفس بـكامل بهائها وفرحتها وهي تلتقيه في هذا المكان الأثير.. لكنه أثير فجأة، جفّل.. كأنما مسه جمر.. فاكتوى وهو يسأل:

- هـل كـان عـليـه أن يـكشف عـن جنـتـه الـسـريـة، عـن فـردوسـه الـنـادر أمـام كـل هذا الجـمـع مـن الأصـدقـا ء

الذين يكن لهم الاحترام ويجمعه بهم ساعاته الأجمل..؟

.. أحسها تبتسم، تساءل.. أكانت تشك في سريته وإخلاصه وكتمانه؟ دهش من ابتسامتها.. توسل إليها أن تفصح.. توسل الاطمئنان أن يقول له شيئاً، توسل الوقت أن يستعاد، أن يرجع إلى شبابه، توسل العطر أن يقترن بألوان القرنفل، والكتب أن تثق بالعيون.. وهي أن تراه كما يراها.. بعيون مفتوحة على الصدق.. وأن يظل يقرأ رسائلها ويحس لمسات أصابعها على الورق.. وعيونها.. العالم الذي يرى على الورق، وعلى الورق السعيد بلمساتها، وعلى الحروف تزهر في مداد لا يجف..

وتوسل.. ثانية إلى دمه أن يكون بين أصابعها.. حبراً تكتب به رسالة حب إليه، فتعيد إليه دمه، رشاقة دمه الذي يئن من جفاء، ويختنق بثاني أوكسيد الكربون.. بعد غيابها الذي لم يكن يصدقه أبداً.

.. وجاء صوت الصراصير مزعجاً، يغتال الصمت الجميل الذي كان يحتفل به وهو.. بين الكتب والرسائل والأشواق والآمال.

كان بـه عطش ملحّ على اللقاء بها ، على أن تكون قريبة منه، في همس ناعم سري.. ليس لأحد فيه نصيب وليس للعالم كله شأن بهذه الأسرار المهموسة التي تقول الكثير وتعني الكثير وتتجمل بما لم تتجمل به كل الحدائق وكل الفاتنات.

.. سمع دقات على الباب، أهملها.

سمع الإهمال الدقات، فأراد أن يتمرد على هدوئه، والإعلان عن نفسه.. نكهته.. أحس الإهمال بالاختناق.. وتحرك معلناً عن حضوره.

- أبي.. هل كنت نائماً، ناديناك كثيراً.. لكنك لم تجب، حسبناك نائماً، فلم نكن نريد ازعاجك..

خاطبه الابن الصغير.. الأقرب إلى مشاعره.

- أبي جاء الكهرباء منذ زمن.. عندما كنت نائماً.

قال: من أرسل في طلب الكهرباء، أرجوك.. أرجوك يا ولدي العزيز، دعه يذهب، لست بحاجة إليه..

- بابا.. منذ متى أجبت الظلام؟

قال: لست أحب هذا الكهرباء الصناعي.. أنا، أنا لي ضوئي الخاص بي.

- بابا.. لماذا لا تشاركنا به.. أنت تحبنا.. شاركنا به..

قال: كهربائي.. يا بني، لا يضيء إلا لي، لي فقط.

- نحن لم نره ولو مرة واحدة..!

قال: ضوئي لا يراه سواي.

.. وخرج الصغير هاتفاً.. ماما، أبي، أبي.. إما أن يكون قد جنّ، أو هو.. هو المسؤول عن إشعال أو إطفاء الكهرباء.

عجبت الأم.. هتف الأب: لا.. لا، إنما هناك ضوء في أعماقي أراه ويراني.. ضوؤه من قلبي، وقوده من أشواقي..

وقف أفراد العائلة.. وهم في دهشة ينظرون إلى رجل كانوا يعرفونه...

بسام الطعان

سوريا.

غواية الرخام

هل ما حدث كان من صميم أوراق الماضي؟ هذا لا يهم. ثمة قرون من النسيان ترقد على حافة الألم. هكذا يبدو لي أنا الجالس خلف طاولة مليئة بصور..، أتصفح أوراق الماضي في متعة تامة، أطير إلى حيث الفضاء والشمس، وما ألبث أن أبعثرها هناك، ثم أعود لأرشف الشاي، وأدخِّن سيجارتي باسترخاء تام، حتى أنني لا أفكر بشيء سوى بالمشهد الذي أمامي.

حيث (شبه) رجل يقف على الرصيف المقابل لي، ينظر إليَّ، من كلفه بذلك؟ حتى أنني سألته عن سبب وقوفه، فمط شفتيه نحو الأمام، ثم مضى.

هل ما حدث، كان من صميم الماضي دون أوراقه؟

كل ما في الأمر، أنني أزحت الستارة في تلك الغرفة البعيدة المسوَّرة من طرفها الشمالي بالألغام والأسلاك الشائكة وحرس الحدود، فبدا لي عالم آخر.

كانت على منصة المسرح الرخامية الصقيلة وردة ملتفة على بعضها، تتنفس بأمل، وشعاع دافئ يبعث منها، ثمة نتوء صغير ينبثق من أحد الأطراف ويعلو أوراق الوردة الخارجية، أهداب من الندى النشوان، كان الأمر بالنسبة لي لا يطاق.

لم يكن في المسرح سوانا، أنا والوردة ذات الأوراق المستفزة، يبدو أنني تهت كثيراً، ودخلت في متاهات كثيرة.

سمعت نداءات واضحة، فنظرت من النافذة، رأيت الوردة تنبض مثل عصفور يرفرف بأجنحته في الفضاء، نظرت من نافذة أخرى، فقابلني امتداد اختفت نهايته

على بعد عشرات الأمتار، وعلى مبعدة من النافذة بخمسة أمتار، أو أكثر بقليل، كان ذئب يقف فوق حجر الكراهية ويراقب. مَنْ أعطاه سلطة المراقبة هذه؟ مَنْ؟

حين أسدلت الستارة، كانت الوردة تفتح أوراقها وتعلن نفسها أغنية وضحكة عذبة، وبعد أن تأكدت من أن الأبواب كلها مغلقة، طلبت مني أن أبعثر أوراقها.

ولكن هل استجبت لها؟

لا أعرف في أي مكان كنت، هل كنت أعلّم وقتئذ في القرية القريبة من الحدود؟

يبدو لي ذلك، وإلا كانت تلك الوردة تمخر أنصاص الليالي بكل دروبها الوعرة وتأتيني.

كنت أطلق أجنحتي، وأستعد لملاقاة هدير أمواجها بقواي المتواضعة، وحين كانت تقذف رحيقها دوائر تنتشر من حولي، كنت أتخلص من خوفي شيئاً فشيئاً، ثم أمتص رحيقها بإدمان، وأدخل بين حلواها ونجواها، وأخدشها بلطف، فتلم أضواء تلك الليلة وتمضي وهي مكللة بالنشوة، ومنقوشة الأوراق.

سمعت نقرات خفيفة على زجاج نافذتي، فتذكرت

الذئب الذي كان يربض بالقرب منها دائماً، وخاصة في الليالي الماطرة، نظرت إلى الخارج فلم أر الذئب، وإنما رأيت يدها مرمية هناك، فتزين وجهي بخرائط من الخوف.

بعد قرون، ها أنذا أسترخي باطمئنان على هدوء الرخام الذي يشع تحت أضواء مصباح كهربائي، على مبعدة من يديَّ، ثمة غابة ملتفة بعتمة غامقة، وعلى حافة الغابة، ثمة نافذتان تضيئان وجهي، على يميني يمتد نهر صغير، يتقد من حولي، ويتفرع إلى سواقي صغيرة تروي عطش تلك الأرض، وعلى يساري كذلك ثمة نهر يماثله، وجغرافيا الرخام تنتشر شاسعة.

أسبح في النهرين، أتأمل الرخام الذي ستنعكس فيه شواطئ من نار وجلنار، لكن رجل رديء يقطع علي هذه القصة الرديئة، لا أدري من أين انبثق هذا الرجل.

كان الذئب الرابض خلف النافذة، يهددني بعوائه المستعر والغامض، ويحاول أن ينصب أمامي جداراً ويطيّر أحلامي، وكنت وفتئذ أنشطر إلى أنصاص وأرباع، وأحمّي سيخاً، انتظرت حتى احمرَّ تماماً، فاقتربت من النافذة بهدوء، وعلى غفلة منه أولجت السيخ

بكل عنف في صدره. فأكل السيخ الأحمر، الشعر والجلد واللحم، وتناهت إلى مسامعي أصوات الدم المشرشر منه، حينئذ شممت رائحة لذيذة تنبعث من حواف الوردة، بينما الذئب الجريح يراقب هذا المنظر بعينين مشتعلتين بالغضب.

هل كان وقتئذ يتفحص الوردة فقط؟

نظرت إلى النهرين اللذين يحددان جغرافيا الرخام بين يديَّ، فلاح في أقصى الزاوية من تلك الأرض الممتدة عالم غريب، حيث نباتات البردى والقصب وأعشاب الريحان تتكاثف لتشكل عتمة مخيفة.

يا له من مشهد حميم، كان القمر يتقهقر، وكان الرخام يبحث عن الأضواء، يجذبني إليه بعنف جنوني، فلم أصبر، مددت يدي، أمسكت في أعلاه بحمائم لها مناقير حمراء لذيذة لم أر مثلها في حياتي، حتى في أحلام الطفولة والصبا لم أر مثلها.

في تلك اللحظة تذكرت جارنا الذي سرق إحدى الحمامات حين كانت حماماتنا تملأ أبراج البيت بأشكالها المتنوعة، لكني استغربت لماذا تذكرتم.

على مقربة من يدي، كانت حبيبات لزجة من الماء، تطفو على حواف النهرين، وكنت لا أملّ من الحركة بين دغلة العشب والحمائم الطائرة أبداً في سماء الرخام.

إصدارات قصصية

تهدف هذه الزاوية إلى التعريف بالإنتاج المطبوع للقصة القصيرة في الجزيرة العربية من أجل التوثيق وتسهيل الوصول إلى مصادر نشره وتوزيعه. ففي كل عدد من **الراوي** سنحاول أن نقدم ببليوغرافيا عن عدد معين من المجموعات القصصية. ولذلك فإننا نهيب بالأخوة مبدعي هذه الجزيرة أن يرفدوا مكتبة **الراوي** بما لديهم من مجاميع قصصية حتى نساعد على تكريس الاهتمام المتزايد بالإبداع القصصي.

فالح عبدالعزيز الصغير – السعودية

* أسرار علي حامد
  بـيـروت: دار الـكـنـوز الأدبية،
  2001 ، 95 صفحة.

مـنـيـرة الـفـاضـل – البحرين

* للصوت لهشاشة الصدى
  بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
  2000 ، 90 صفحة.

نورة محمد فرج – قطر

* الطوطم

بيروت: دار الكنوز الأدبية،

2001 ، 143 صفحة.

أحمد القاضي – السعودية

* الريح وظل الأشياء

عمان: أزمنة للنشر والتوزيع،

2001 ، 61 صفحة.

عـبـدالـرازق عـلـي -

الكويت

* وداعاً أيها الوطن

المؤلف.

2000 ، 154 صفحة.

علي محمد الحبردي -

السعودية

* كهوف الصمت

الخبر: دار الحبردي للنشر والتوزيع،

1999 ، 85 صفحة.

محتويات العدد

الراوي AL RAWI

1- تنشر الراوي الإبداع القصصي لكتاب الجزيرة العربية.

2 - تنشر الراوي النصوص الحديثة غير المنشورة في مجموعات قصصية.

3 - يخضع ترتيب النصوص والأسماء لاعتبارات فنية.

الراوي (8)، شوال 1422هـ ديسمبر 2001

AL RAWI الراوي

الإدارة: حي الشاطئ – جدة

فاكسميلي: ٦٠٦٦٦٩٥

FAX: 6066695

ص.ب: (٥٩١٩) جدة (٢١٤٣٢)

Tel: 6066122 - 6066364

P.O. Box 5919 Jeddah 21432

E-Mail:alrawi98@hotmail.com

رقم الإيداع ١٨/٣٥٩٦

صوت الراوي

في الوقت الذي تعنى فيه **الراوي** بالإبداع القصصي في الجزيرة العربية، فإنها تشرع ذراعيها لتحتضن الإبداعات العربية من أي بقعة جغرافية، من أجل وحدة الإبداع. ولذا، فإننا نرحب - بكل تقدير - بمساهمات المبدعين، لنشرها عبر صفحات **الراوي**.

راوي العدد تقليد بدأناه منذ العدد الثاني، ويأتي ذلك حرصاً من **الراوي** على تسليط الضوء على تجربة إبداعية قصصية. وقد تم اختيار مبدعين ومبدعات أسهموا بشكل ملحوظ في مسيرة القصة القصيرة في الجزيرة العربية. في الأعداد السابقة وعلى الترتيب، تم تقديم كل من سباعي عثمان (السعودية) ومحمد عبدالولي (اليمن)، وعبدالله خليفة (البحرين)، وسليمان الشطي (الكويت)، وعبدالحميد أحمد (الإمارات)، وشريفة الشملان (السعودية)، وزيد مطيع دماج (اليمن). في هذا العدد يتم تقديم المبدع أمين صالح، ذي الإبداع المتعدد. وإذا كنا نقدم في كل عدد تعريفاً بالمبدع وإنتاجه، فإن

الشهادات النقدية لا تشمل إنتاج المبدع، وإنما تركز علي القصة القصيرة، نظراً لأن **الراوي** دورية متخصصة في هذا الجانب.

يلحظ القارئ أن هناك صوراً متعددة لتقديم راوي العدد ، والأمر يعتمد على المتوفر لدينا من معلومات، وفي معظم الأحيان يتم التواصل مع المبدع نفسه لتزويد **الراوي** بمعلومات شخصية ولقاءات، ورؤى نقدية، ويختلف التجاوب من مبدع لآخر بين تواضع وكرم بالنسبة للمعلومة المرسلة لنا . لكننا نحرص على أن تكون المعلومات الشخصية تتسم بالدقة والموضوعية. أما الرؤى النقدية فتتم مراعاة تنوع العموم والخصوص، إضافة إلى اختلاف زمن كتابتها .

نود أن نقدم شكرنا للمبدع عبدالقادر عقيل لتواصله الدائم وكرمه مع الراوي، وشكر خاص لمبدع العدد أمين صالح لتجاوبه مع **الراوي**.

لدينا طموح أكبر لتجاوب المبدعين والمبدعات بإرسال إبداعاتهم التي لم تنشر في مجموعات قصصية، لتشرف **الراوي** بنشرها ، وأملنا أن يتم تزويدنا بالمجموعات القصصية، الصادرة حديثاً للتعريف بها ، ونرغب من الجميع تزويدنا بسيرهم الذاتية.

نتمنى للجميع مزيداً من التوفيق والعون.

رئيس التحرير

راوي العدد :

أمين عقيل محمد صالح

سيرة ذاتية

الاســم الــكــامــل: أمين عقيل محمد صالح.

الاســــم الأدبـــــي: أمين صالح.

مكان وتاريخ الميلاد: المنامة 1949.

الحالـة الاجتـماعيـة: أعزب.

المهنة الحالية ومكانها: كاتب متفرغ.

العـنـوان الـبـريـدي: ص.ب 26424 - البحرين

الـــتـــخـــصـــص: روائي، كاتب قصة قصيرة، كاتب مسرحي، كاتب سينمائي، مترجم.

عضو أسرة الأدباء والكتاب.

عضو مسرح أوال.

عضو نادي البحرين للسينما.

الأعمال التلفزيونية: سهرات درامية: العطش، العربة، يونس والآخرون.

منوعات: بث غير مباشر، حالات (جائزة مهرجان قرطاج)، أبيض وأسود، صور، غناوي المرتاحين.

مسابقات للأطفال: صانعو التاريخ، بحر الحكايات، أبواب (وكلها حازت على جوائز في مهرجان القاهرة والمهرجان الخليجي).

مسلسلات: ملح وذهب، الهارب، نيران (الجائزة الثانية في المهرجان الخليجي).

الأعمال المسرحية: روميو الفريج، اختطاف، الجثة (الجائزة الأولى في المسابقة المسرحية)، حيدر (جائزة تقديرية في المسابقة المسرحية)، أخبار المجنون.

السينما: سيناريو الفيلم الطويل الأول (الحاجز).

الأعمال الأدبية:

هنا الوردة.. هنا نرقص	(قصص 1973)
الفراشات	(قصص 1977)
أغنية أ.ص الأولى	(رواية 1982)
الصيد الملكي	(قصص 1982)
الطرائد	(قصص 1983)
ندماء المرفأ.. ندماء الريح	(نصوص 1987)
العناصر	(قصص 1989)
الجواشن	(نص 1989)

ترنيمة للحجرة الكونية	(نصوص 1994)
السينما التدميرية	(ترجمة 1995)
مدائح	(نصوص 1997)
هندسة أقل.. خرائط أقل	(مقالات 2001)
موت طفيف	(نصوص 2001)

شهادات
(1)

لحق بكل من محمد عبدالملك وخلف أحمد خلف ومحمد الماجد.. مجموعة من الكتاب الذين أثروا تأثيراً كبيراً في مسار تجربة القصة القصيرة في البحرين ومن أبرز هؤلاء أمين صالح. فهو ينشر أول قصصه في يناير 1970 بعنوان «على صخرة جافة تحطم رأسي» ثم تستمر تجربته في التطور والنضج بسرعة تميزه عن بقية كتاب القصة القصيرة في البحرين. وهو ما تعبر عنه مجموعاته القصصية الصادرة. ففي عام 1973 صدرت مجموعة «هنا الوردة هنا نرقص»، وفي عام 1977 صدرت مجموعة «الفراشات» ثم صدرت مجموعة «الصيد الملكي» في عام 1982 وصدرت مجموعة «الطرائد» في عام 1983 ومجموعة «ندماء المرفأ.. ندماء الريح» في 1987 والعناصر (1989).

ومن أكثر ما تتميز به قصص أمين صالح تحررها من شكل القصة التقليدية واتجاهها نحو التجريب واهتمامها المكثف باللغة التعبيرية والتصوير والخيال وإن نزعت نحو مشاغل تبدو بعيدة عن سطح الواقع.

عبدالقادر عقيل

(2)

تنطلق تجربة أمين صالح وخلف أحمد خلف كي تفتح للقصة القصيرة سبلاً جديدة تتلاءم فيها مع الواقع وتساهم «في خلق الحساسية الفنية المغايرة التي تحتاجها الحركة الأدبية الجديدة». فهي لم تعد ترتضي استقرار أدوات الفن وجمودها في الوقت الذي يضج الواقع بكثير من التغيرات، ومظاهر القلق الجديدة لأنها لا تجنح إلى الاهتمام بالشكل وتوظيف الوسائل الفنية من أجل نزعة شكلية وتجديد زائف، ولكنها تجنح لذلك من أجل مقاومة الواقع ونقده بأسلوب يختلف عما هو سائد بين كتاب القصة القصيرة، ومن أجل ذلك تعتبر تجربة الكاتبين امتداداً متطوراً للواقعية، وليست نزعة منحرفة عنها أو معاكسة لتصوراتها لأنها تعبر عن أقصى ما تطمح إليه القصة القصيرة في البحث عن سبل التلاؤم، من

تنوير للإمكانيات الفنية الهائلة التي يواجه به الفنان أشكال الأستلاب في الواقع. فالامتداد الفني الجديد يعبر عن ذات الوقف الذي ارتبطت به الواقعية النقدية في إطار الظروف التاريخية الراهنة، مع محاولة جادة لأن تنتزع منه ما كانت تستهلكه تلك الواقعية من أساليب عنيفة أصبحت لدى بعض الكتاب قوالب جاهزة تحتوي على الموضوعات الجديدة في الواقع.

د. إبراهيم غلوم

(3)

العناصر:

مخيف هذا النص، مخيف هذا الخطاب.. ويبدو أن الكاتب ذاته صار كذلك. الاقتراب والابتعاد سيان أمام نص اقتحامي، ملتف، متماوج، لا يمنحك ذاته ولا يمنحك أسواره. يعلو على قارئه أو يتعالى ليسقط فوق رأسه، وربما سببت له الدوار. أي نص متوحش هذا ، وكيف يمكن استئناس الخطاب المتوحش، هل يمكن استئناس شجرة العليق؟

كتاب مجزأ.. كذلك يبدو، ملتحم.. كذلك هو لا تشي عناوينه بجوهر الخلق فيه. من يرى أو يسمع بكتاب أكبر من عنوانه وأوسع وأشمل؟

تتداخل في عناصر أمين صالح اللغة والرموز ويتبادلان المواقع واللغة بذاتها فعل من أفعال الإبداع، والرمز بعد آخر.. فإذا تمحورا بالتقاطع أو

بالتوازي فإن بعداً ثالثاً يتولد من ذلك. هذا البعد الجديد هو الذي يصبح متموضعاً حقاً كنقطة من نقاط التركيز والتمركز.

لعبة اللغة.. وحدها لديه محور جدير بالالتفات. فهو يصنع من اللغة أجواء ذات عبق، أساسه التوميض والتشتيت ثم التجمع حول خيط بالغ الشفافية.

إن عناصر أمين صالح نص مثير، ومثير للجدل، ومرشح لأن يقع تحت سطوة أقسى نظريات النقد وأطرفها فهو نص يسبب الصداع، وبقدر ما يؤذي القارئ ويستفزه، من حق القارئ أن يغرز أظافره فيه.

عبدالحميد المحادين

(4)

العناصر:

مجموعة قصص ذات هواجس مشتركة وأسلوب يجمع بين الشعر والسرد صالح أو عناصره هي كائنات لغوية بامتياز لا تتخلى عن مادتها الأولى بسهولة ولا تطل على مراجعها في الواقع الخارجي إلا عبر قناع.. ذلك أن «الفعل» الذي تنحدر منه هذه الكائنات هو فعل لغوي بحت لم تلزمه بسوى مشيئة الفاعل – الراوي لكي تنتظم رعاياه من الكلمات في تراكيب تتشبه بحركات كائنات تسعى، وبأصوات مخلوقات تعبّر عن نفسها.

«الحبكة» الشكلية و«اللحمة» المقصودة بين كائنات هيولية لا ملامح لها سكونية بالموت والانكسار، تجعل من هذه القصص قصة واحدة ذات مشاهد تتقدم في بعضها ملامح السرد القصصي

وتتراجع في أخرى وتشترك جميعاً في سمة واحدة هي طغيان العنصر التصويري - الشعري وإلى حد يكاد يخنق السرد ويضفي على بعض جوانبه طابعاً إنشائياً مجانياً لا مردود دلالياً له، وكأن الترصيع البياني هدف بذاته.

إلياس حنا إلياس

قصص مختارة
لراوي العدد

بابا نويل لا يحب الدمى(*)

يا نجم،

أرفق بهذا السائر ليلاً..

بدون صديق،

بدون مظلة،

وبدون حب

(أ.ص)

هناك رجل ممدد على ظهره في الحظيرة، أشبه بالميت، أو ربما هو ميت. إنه ساكن تماماً. وفوق صدره يجثم ديك وينقر عينيه على مهلٍ. يرتفع المنقار فيتقطر الدم قطرات قطرات على وجه الرجل وبين الفينة والفينة يحرك الديك رأسه يميناً ويساراً متباهياً بانتصاره وسطوته، غير أنه لا ينتبه لوجود صبي في

*) من مجموعة الصيد الملكي.

العاشرة من عمره يقف خلف السياج واضعاً يديه في جيبي بنطلونه وينظر إليه دونما اكتراث. يستمر الديك في التهام المقلتين والجفنين ويبدأ في محو الأهداب، ولا يكفّ إلا بعد أن يصير موضع العينين مجرد حفرتين صغيرتين عميقتين يفور منهما الدم بغزارة، عندئذ يشعر بحضور شخص ما. فيلتفت نحو الصبي الذي لا يبدو عليه أي انفعال. يرمقان بعضهما لفترة ثم يغمز الديك بعينيه فيبتسم الصبي ويغمز له بدوره، بعد ذلك يستدير مُتَّجهاً صوب البيت وهو يصفّر مغتبطا ومنتشياً.

صرخ الأب بقسوة! لماذا لا تأكل؟

رفع الصبي بصره عن الأطباق الموضوعة أمامه على المائدة وهمس بصوت مرتعش: لقد شبعت يا أبي.

همّ بأن يقول له بثبات ودون وجل «لقد رأيتك يا أبي ميتاً والديك يأكل عينيك»، ولكنه آثر أن يصمت خوفاً من أن ينال صفعة أو يتلقى شيئاً حاداً في مكان ما من جسمه.

قال الأب وهو يرمقه بحدة: إذاً ماذا تنتظر، قم واغسل فمك.

نهض الصبي على عجل، وقبل أن يمضي إلى الحمام ألقى نظرة سريعة على أخته التي تصغره بخمسة أعوام، فلاحظ أنها منهمكة في الأكل. ربما اعتادت الأمر أو أنها تتظاهر بعدم الاهتمام خوفاً من غضب الأب الذي قد تتعرض له هي الأخرى.

في غرفته كان مضطجعاً على السرير يتأمل السقف «لو يأتي أبي الآن ويأخذني معه للتنزه؟ لو يحبني؟ جميل التنزه في الحدائق قبل المغيب. جميل أن يحب الأب ابنه. ولكنه يكرهني من غير سبب».

سمع حركة مقبض الباب وانفتاحه فأدار رأسه سريعاً ناحية الباب راجياً أن يكون القادم أباه، وأنه جاء ليدعوه للمضي معه، إلا أنه شعر بالخيبة عندما لمح أخته تجرجر ألعابها خلفها، فعاد إلى وضعه السابق وهو يعضّ على شفتيه مانعاً نفسه من البكاء.

نادته أخته بوداعة:

- محمد

أجاب دون أن يلتفت:

- ماذا؟

دنت من السرير:

- العب معي.

- العبي وحدك. أريد أن أنام.

حدّق في مروحة السقف طويلاً لعلها تجفف دموعه التي بدأت تطفر.

وأخذ يسير في الوحل بتثاقل ومشقّة بيِّنين، على طول جانبي الطريق الطويل الممتد، اصطف رجال ونساء بملابس غريبة منمّقة ذات ألوانٍ صارخة، يسيّجونه بنظرات محايدة ترعبه وتضاعف من عزلته، قدماه تغوصان في الوحل ولا أحد يغيثه. صامتون، ساكنون، أشبه بالمومياءات. يوشك على البكاء أو على الصراخ ولكنه يكبح انفعالاته ويواصل المسير. سيصل إن تشبث بجذر الهواء، هكذا يفكر. يرسم بأنفاسه صورة طائر سرعان ما يتجسد ويحلق فوق

رأسه. سيكون دليلي، هكذا يقول. فجأة ينبثق من بين الجموع وجه يشطر السكون بعنفه وشراسته، إنه وجه أبيه: مُتفصِّد، مُتقلِّص، مُخيف، يتحرك الفم بتشنج، وببطء - بلا صوت - كأنه يتوعَّد ويهدد. يزداد ذعر الصبي ولكنه لا يتوقف، وعندما يوقن أن الوجه عاجز عن اللحاق به، يحس بفرح عجيب يغمره وينعش خلاياه، يرنو إلى الطائر بسعادة بالغة. ولكن هذا لا يدوم طويلاً، إذ يباغته منظر يجعله ينتفض هلعاً، فمن الوحل تتصاعد فقاعات وبخار لافح، ويصير كأنه يتحرك في مرجل يغلي. يشعر بالعرق يتدفق من جسمه وبسائل ساخن يلهب شفتيه. يكتشف بأن أنفه ينزف دماً، وأذنيه ترشحان دماً، يهمّ باللجوء إلى إحدى الضفتين حيث لا وحل ولا دم، ولكنه لا يفعل لأنه يدرك أن الناس المزروعين على الضفتين سيمنعونه بالرغم من حيادهم المكشوف، لذا لا يجد أمامه غير الاستمرار فيمشي مغمض العينين، ويبدأ رويداً في الانحدار نحو الغيبوبة مستسلماً لأصوات مبهمة وصفارات وحفيف أوراق - لا يعرف مصدرها - تتزاوج في ذهنه وتختلط بعضها ببعض،

ومن بين هذا المزيج الشاذ يتشكل صوت عميق واضح النبرات: «ها قد دخلت جذري وانتسبت إلى مملكتي». فيفتح عينيه لأنه عرف أن الهواء يخاطبه، وحينئذ يلغي نفسه في مرجٍ، محوطاً بالحشائش والعصافير، يستنشق رائحة أوراق الشجر النديّة ويصغي إلى ضجيج الحشرات. يجد أمامه باباً كبيراً مفتوحاً على حديقة فسيحة ملأى بالثمار والزهور والجداول. يرفرف الطائر بجناحيه ويقول: «لقد وصلت. ادخل رحم الأمومة» ثم يختفي. يتقدم ويدخل ويخطو على الحشائش مبهوراً بما حوله إلى أن يصل إلى قبَّة خضراء مغروسة في منتصف الحديقة، يتأملها للحظات جاهلاً كُنْهَ هذا الكيان المهيب. وفجأة يسمع صوتاً آتياً من خلفه: «هذا ضريح». يستدير فيرى شيخاً جليلاً له لحية بيضاء ويرتدي ثوباً أبيض، وقبل أن يستقر يبادره الشيخ المتوكئ على عكاز قائلاً: «هذا ضريح أمك يا ولدي».

نهار بديع، شمس مشرقة، عصافير تغرد.. ولكن من يبصر نفس هذا الصبي سيلمح كسوفاً وضباباً وحزناً ثقيلاً، فهذا المتوجه إلى مدرسته القريبة

من البيت، حاملاً حقيبة مكتظة بالكراريس التي لا يطيقها يستقبل يوماً مألوفاً يدرك سلفاً مجرياته وتفاصيله الصغيرة: سيدخل الفصل ويصغي إلى أستاذه من غير انتباه وتركيز، وسيحاول أن يخاطب زملاءه دونما جدوى فمعظمهم يتحاشون الحديث معه رغم أنه لا يكنّ لهم بغضاً، وفي فترات الاستراحة سينزوي في ركن بعيد يراقب منه التلاميذ وهم يلهون ويتمازحون في الساحة، وسيأتي هشام - صديقه الوحيد - ويجلس بجانبه ويقدم له سندويتشاً يعتذر عن قبوله، وسيحاول أن يسأله، لماذا يتجنبونني؟ ولكنه يحجم عن ذلك، لأنه سأله مراراً، وفي كل مرة كان يتلقى إجابة ثابتة لا تتغير: بسبب أبيك.

«أبوك ضابط. قتل رجلاً أعرج لم يستطع الهرب أثناء مظاهرة سلمية. أطلق عليه من الخلف، وعندما سقط الأعرج دنا منه وانحنى فوقه؛ لم يكن قد مات بعد، ولكي يُخرس توسلاته أدخل المسدس في فمه وأطلق. انفجرت جمجمة الأعرج».

بعد الظهر، اتجه إلى غرفة «شريفة» الخادمة، وجدها ترتّق ثوباً، رفعت بصرها نحوه وابتسمت له ثم

واصلت عملها. اقترب منها وجلس بقربها على السرير، أخذ يراقب ما تفعله ويتأمل وجهها. لقد اعتاد أن يجلس معها ويحدثها. لذا لم تسأله عن سبب مجيئه. بعد حين:

- أنت جميلة.

ضحكت وقالت دون أن تترك ما بيدها.

- أعرف.

- لماذا لم تتزوجي بعد؟

نظرت إليه وتنهدت، ثم أجابت مازحة:

- لأنني لم ألتق بالشخص الذي يحبني.

- أنا أحبك.

ضحكت ثانية. لضحكتها رنين مدغدغ يحلو له الإصغاء له.

- حبك يختلف.

- وأبي.. هل يحبك؟

- ارتجفت شفتاها وتظاهرت بأنها لم تسمع وعادت

إلى رتق الثوب يبدو أنه لحظ ارتباكها، إذ استدرك قائلاً بصوتٍ خافت مسموعٍ:

- لا... أبي لا يحب أحداً.

- إنه يحبك.

- لماذا يكرهني؟

- قلت إنه يحبك ولم أقل إنه يكرهك.

- إذاً لماذا يقسو عليّ، ولماذا لا يدعني أرى أمي؟

- لأنها تعيش مع رجل آخر.

(أذكر كيف جرّها تلك الليلة من شعرها حتى عتبة البيت وركلها في بطنها ورأسها بلا شفقة. لم يرحم ضعفها ولم يرقّ قلبه لصرخاتها وتوسلاتها، تركها دامية الوجه شبه عارية ولم يسترها بغطاء. كنت صغيراً آنذاك وأنا خشيتُ أن تشهد هذا المنظر البشع فأقفلت عليك الغرفة. طلّقها تلك الليلة، وما عدت أراها. لن أحكي لك هذا. اذهب والعب خارجاً، فلا جدوى من الأسئلة).

فرشت الثوب بعد أن انتهت من رتق موضع منه:

- ما رأيك فيه الآن؟

- عندما أكبر سأشتري لكِ ثوباً جديداً.

في المساء، أمام إلحاح أخته لم يجد بداًّ من الانصياع لطلبها ومشاركتها اللعب بالدمى والألعاب العديدة المبثوثة في الأرجاء.

«محمد انظر، بابا نويل أحضر هذه الدمية الحلوة. جاء من الشباك. لا، كان في الدولاب مختبئاً، كنت نائماً، أنا رأيته. كان يحمل على ظهره صرة كبيرة مليئة بالألعاب. كل ليلة يأتي ويعطيني لعبة. يقول لي يا أميرة. محمد، أنا أميرة».

لم يكن ينصت باهتمام كان منهمكاً في تركيب لعبة معقدة وعندما انتهى من ذلك راح يساعدها في تشغيلها ويراقبها وهي تضحك جذلى. وبعد مضي ساعة أو أكثر بدأت الصغيرة تتثاءب، فطلب منها أن تنام وأخذ هو يلملم الأشياء ويرتّب المكان، بعد ذلك اضطجع على فراشه ولكنه بات يقظاً ولم يراوده

النعاس. (يجب أن أحصل على عنوان أمي. شريفة لا تريد إخباري، دائماً تتهرّب من الإجابة. الآن سأجعلها تبوح لي بذلك. سأخبرها بأنني مشتاق كثيراً إلى أمي وأنني أحتاجها. ستشفق عليّ شريفة).

وبهدوء تسلل من غرفته. كانت ساعة الحائط تشير إلى العاشرة والربع، وكانت الإضاءة خافتة، غير أنه يعرف جيداً الطريق إلى شريفة. طرق بابها لم يسمع رداً، فتح الباب، الغرفة مظلمة وهي لم تكن هناك. استغرب من عدم وجودها في هذه الساعة، بحث عنها في المطبخ وفي المخزن، أيضاً لم تكن هناك. وفي أثناء عبوره أمام حجرة أبيه سمع همسات وتأوهات وشيئاً أشبه بالفحيح. لم يستطع مقاومة فضوله، رغم الخوف والرهبة والحذر، إلا أن ثمة رغبة عنيفة أخذت تستدرجه وتجذبه نحو مصدر الأصوات. دفع الباب قليلاً، لم يكن مغلقاً، والأصوات ازدادت وضوحاً. دفع أكثر، تسمّر في مكانه مذهولاً، فاغر الفم، فاتحاً عينيه على سعتيهما. لقد رأى أباه (..........)، بعد لحظات انتزع نفسه من مكانه وركض صوب الحمام وهو يكبت بكاءً يصطخب في

داخله، وفي الحمام بدأ يجهش مقهوراً ويائساً. بعد حين هرع إلى غرفة شريفة. هدأ بكاؤه ولكن هياجه كان يستعر ويتجاوز حده. أخذ يفتش عن شيء ما، وجد الثوب الذي كانت ترتقه ظهر اليوم وراح يمزقه بيديه وأسنانه ثم يقذف به على الأرض ويدوسه.

في رقعة جرداء مقفرة تحفها شجيرات صبّار وعلب صدئة وقناني فارغة، يجلس الأب منكس الرأس موثوق اليدين من الخلف على كرسي من حجر يتسرب منه الغبار وينسكب على الأرض من جميع الجوانب. ثمة غراب أمام الكرسي يحفر بمنقاره قبراً. أما الصبي فيدور حول الأب تارة ويقف أمامه، تارة مشيراً ناحيته بسبابته وهو يصيح - دون صوت - كأنما يتهمه. يرفع الأب رأسه ويتكلم - دون صوت - كأنما يدافع. ملامح وجهه تعبّر عن المذلة وتوحي بالاستجداء. بغتة تنبت الأرض نساءً (....)، شاحبات، معصوبات الأعين. شعورهن أغصان مورقة، ومن جروحهن العديدة يتدفق الماء. يحلّقن في الهواء ثم يتلاشين. والأرض لا تتوقف عن الإنجاب، مزيداً من النسوة الشجرات، النسوة المائرات، النسوة

النسائم، تصحبهن رغوات ملونة وترانيم ملائكية. مهزومات مهجورات موؤدات كأن التربة تنفث مزاميرها، تنثر مراثيها، لعل قافلة الرياح الرحيمة ترأف بها وتسكنها هوادجها. والصبي يذرف الدمع بينما الأب يحملق مفزوعاً، ويزداد فزعه حين يلمح حبلاً دائرياً يتدلى ببطء من فوق، من مكان مجهول، ويلتف حول عنقه، فتتغير سحنته وينسلخ جلده. يحل محله جلد أخضر. يصبح بشعاً ومخيفاً. تنمو أنيابه وتكبر أذناه، ومن فروة الرأس ينبثق قرنان حادان يلمعان. حدقتاه تقدحان شرراً، ومن شدقيه الواسعين يخرج ثعبان هائج يفحّ ويقطر لعاباً ساماً، يتحرك نحو الصبي الذي يقف رابط الجأش غير خائف. فجأة يتقهقر عائداً إلى المكان الذي خرج منه. يلتفت الصبي فيرى قطيعاً من الأيائل يدنو، يتقدم أيل ويجثو أمامه فيمتطيه.. عندئذ ينطلق القطيع.

في اليوم التالي حاول أن يتجنب التقاء نظراته بنظرات شريفة. لقد انتصب حاجز كبير بينه وبينها منذ أن خانته. الخيانة هي تلك الكلمة التي وجدها تعبّر تماماً عن فعلتها البارحة. هي الآن تبدو في نظره

ساقطة ومقرفة ومتواطئة ضده. كل حركة منها تولّد في صدره بغضاً لا حدود له.

(أردت أن ألجأ إليك لتخبريني عن مكان أمي. كنت مستعداً لأن ألثم أصابع قدميك لو طلبت مني ذلك، ولكنك انحزت ضدي وارتميت على الفراش الذي حرمت منه أمي.

صرت لا أشتهي أن أكلمك ولا أن أراك. صرت أشتهي موتك: ولن أغفر لك).

حزن شريفة كبر حجمه، تسلل قبل أن يسدل الجفن غطاءه على المقلة. شاحبة ضامرة بدت. تتكئ على جدارٍ رخو وتتخيّل نفسها كهفاً تستوطنها الخفافيش. لماذا يحدث لها كل هذا؟ حين أبصرت الثوب الممزق فهمت المسألة، وحين سقط الطبق من يدها وانكسر أدركت أن الشرخ يغزو نسغ كل شيء لا محالة، وأنها أول من ستتعرّض للرجم بالطين أو بالسكاكين.

(كيف أشرح لك وأنت صغير؟ لقد رأيتَ ولم تر. ما أصعب أن يكون الطفل قاضياً. تتحاشى أن

يقع ظلك على ظلي؟ إذاً أدر وجهك شطر أي بئر تصادفها واغمس راحتك في مائها، سترى ما لم تره. يوماً ستفهم ما معنى أن تكون المرأة خادمة، وأخشى أن تصبح مرآة لأبيك قبل أن يصل ذلك اليوم، وقتئذ ستفهم بشكل آخر. يبدو أن المطر سينهمر بعد قليل. كم أنا حزينة اليوم).

وقف أمام النافذة يرنو إلى الخارج عبر الزجاج وعبر قطرات المطر التي تطرق الزجاج برفق، وشيئاً فشيئاً تكسو سطحه أو تمحوه. هناك الحيوانات تغسل جلودها مغتبطة، وزمرة من الصبيان على دراجاتهم يتنزهون، وبلابل مبلّلة تبحث عن أعشاش دافئة. وكان يمكن أن يستغرق في تخيلاته لولا نداء أخته طالبة منه أن يلعب معها.

صاح في وجهها بحدة: اصمتي.

انكمشت قليلاً ثم عادت إلى اللعب بمفردها. واستأنف هو مراقبة هطول المطر الذي بدأ يشتد. للمطر حوافر، لخطواته على الأسفلت وقع صاخب. الغيمة وحدها لها الحق في ترويض هذا الوحش الأليف

الذي يأكل اللجام كما يأكل الجزرة.. بهدوء وتأنٍ. يتغلغل في كل مكان، يغور في التراب، يمازح المظلات والقبعات، يتحد بعناصر الهواء. وعندما يكفّ عن عبثه ويتعب، تحمله الغيمة بين ذراعيها وترسو به في فضاء آخر.

مرة أخرى سمع نداء أخته وأحس بها تقترب منه.

- انظر يا محمد إلى هذا الدب. أحضره لي بابا نويل وأنت نائم.

قال لي:

استدار فجأة وضرب ذراعيها الممدودتين فوقع الدب على الأرض. صرخ:

- أنت غبية، بابا نويل يخدعك.. بابا نويل لا يحبك.

انفجرت الصغيرة في البكاء.. استفزه صياحها ولم يدر ماذا يفعل. كان الغضب يتأجج داخله ويستنفر أعصابه المتوترة. لبث في مكانه برهة ثم اندفع راكضاً، وكاد أن يتعثر على السلّم ولكنه تماسك

وانطلق خارجاً بأقصى سرعته. المطر كان ينهمر وهو يعدو، لم يحدد جهة معينة يقصدها بل راح يعدو كما لو أنه يهرب من شيء أو كائن مرعب. اتسخ حذاؤه بالوحل، تبللت ثيابه، تموّجت المرئيات أمام بصره ولكنه لم يتوقف بل ظل يجري، يسبقه لهاثه وتتبعه آثار أقدامه. ساقاه ازدادتا عزماً وتصميماً ولم يصبهما الوهن. تكسرت الأعشاب تحت مواطئه، تفتت الحجر. انسحق الطين..

يعدو، حوافر تعدو، جواد يعدو. على ظهر الجواد يستقر الصبي ممسكاً باللجام ويطلق صياحات عالية ومبهمة. يعبر السهوب، يقتحم مشارف الغابة ويتوغّل في أحشائها. تحيد عنه المستنقعات وتفسح له الفروع طريقاً ويسمع همس التمساح للبومة «إلى أين يمضي هذا الفارس المستعجل؟». يجتاز الصحراء وصخور الجبال، يمرق تحت الشلالات وفي عمق المغارات. وكل الكائنات تخرج رؤوسها وترمق بإعجاب هذا الخيّال الذي تولّه بالسفر وعلّم حصانه قراءة الخرائط.

في أقصى الوادي يلمح شجرة تفاح يكبر

حجمها كلما تدنو منه. يطلق صرخة مزلزلة إيذاناً بوصوله. هائلة هذه الشجرة مكتظة بالثمار، تنتصب بمفردها في العراء كأنها ملكة لم تتوّج بعد. على غصن تقف غزالة وتنجب وليداً بشرياً، على غصن آخر أطفال عراة يقوزحون الضوء ويرشقون الحوذيين - الذين يمرون في صمت - بالأكاليل والقش. وتحت الشجرة امرأة فاتحة ذراعيها ترقب القادم وتبتسم. يترجّل الصبي ويهرع إلى حضنها فتحتويه بذراعيها وتقبّل رأسه.

- لماذا تأخرت يا حبيبي؟

- جئت في الموعد يا أمي.

- جميع الفصول جاءت ثم ملّت الانتظار وذهبت أنا نفسي كدت أيأس.

- أمي.. أنا وحيد. أبي أخذ شريفة، وبابا نويل خطف أختي.. ليس حباً فيهما ولكن كرهاً لي.

- لا تخف يا حبيبي، أنا هنا.

تضع أناملها الرقيقة تحت ذقنه وترفع وجهه.

تلمح دموعاً، فتقول بحنان دون أن تفارقها ابتسامتها العذبة:

- أنت تبكي؟

- أريد أن أبقى معك.

تقبّل وجنتيه.

- ليس الأمر بيدي.. سأمضي الآن.

يقول مستغرباً غير مصدق ما يسمع.

- إلى أين؟

- سأمضي.

تبتعد عنه. حوذي كان ينتظرها. لم يتبين وجهه فقد كان يغطي نفسه برداء أسود. ولما صعدت إلي العربة، صاح بخشونة:

- عودي.. عودي.

تحركت العربة.

- أنا أكرهكِ.. أكرهكم جميعاً.

وحين مرّت العربة استطاع أن يرى الحوذي جيداً. لقد كان هيكلاً عظمياً.

توقف المطر الذي استمر ساعات. تزحزحت الغيوم. تمتم الصبي: «أخمّن أن السماء ستمطر قبل غروب الشمس».

توجه إلى دار صديقه هشام وهو يحمل حقيبة جلدية صغيرة. دعاه للتجوّل. مشيا معاً وتحدثا عن المدرسة والمذاكرة والكلاب والأشياء التي يصادفانها. سأله هشام عن الحقيبة، فأجاب بأنه جلب معه طعاماً. اقتنع هشام بالإجابة. وصلا إلى مكانٍ ناءٍ ومنعزل. جلسا على العشب وتحدثا قليلاً، وعندما اضطجع هشام علي ظهره فتح الصبي حقيبته وأخرج مسدساً راح يتأمله برهة ثم أدناه من وجه صديقه الذي ما إن رأى المسدس حتى نهض مفزوعاً.

- حقيقي.

- نعم، ومحشو أيضاً.

- من أين لك هذا؟

- إنه مسدس أبي، أخذته دون أن يعلم.

كان هشام مذهولاً، ينظر إليه باستغراب.

- أنت مجنون، سيمزق جلدك إذا عرف بالأمر.

- لن يعرف. سأعيده قبل رجوعه.

- ولماذا تحمله معك؟

- أتسلى به فحسب.

أثارته أكثر، رباطة جأشه وهو يربت على المسدس عليه كأنه يلاطف هرّة، وأفزعته أكثر تلك الابتسامة الغامضة التي ارتسمت على شفتيه.

- إذا لم تُرجع هذا الشيء الآن، سأذهب ولن أكلمك مرة أخرى.

نهض الصبي متململاً:

- لا تكن غبياً. ليس الأمر خطيراً إلى هذا الحد.

- هذا الشيء ليس للتسلية، وأنت تعرف ذلك.

- بهذا نستطيع أن نصطاد الأرانب من هنا، هل تريد أن نجرب؟

- سأذهب.

تحرك هشام. ازدادت ابتسامة الصبي غموضاً. صوّب المسدس نحو ظهره.

- عد.

لم يلتفت هشام ولم يتوقف. ظهره كان قريباً. تسلل الإصبع إلي الزناد. الفوهة مصوّبة نحو منتصف الظهر. لحم طريّ. هدف كهذا لن يخفق في إصابته. لامس الإصبع الزناد. الظهر مكتنز بالدم. الإصبع. الزناد. الظهر. الأم. الغزالة. شريفة. هشام. الطفل. الرجل. الكهل. الدم. اللحم. القلم. العالم. وضغط على الزناد، ومع الطلقة المدوّية التي انفجرت بغتة، خرج هتاف صارخ عنيف من جوف الصبي: يحيا الأب.

يا نجم،

آن لك أن تخبو،

فما عاد الوحيد وحيداً.

(أ.ص)

1980/8/28

* * *

طفلة(*)

لم يكن عادياً ذلك الضباب الذي احتل المدى، في تلك الليلة، وانتشر في أرجاء المدينة. كثافة عطّلت حركة المرور وأغلقت الحوانيت وأرغمت الناس على اللجوء إلى منازلهم. خلف النوافد تحصنوا يرصدون هذا النسيج المتشابك الهائل، هذا الزحف الفريد الذي نشر فلوله أفواجاً لترابط في الممرات والأزقة والساحات والميادين.

لم يصادفوا ضباباً كهذا منذ زمن. غداً عندما ينقشع سيتذكرون الليلة ككابوس أو كغزو فضائي أو كبطاقة دعوة للتوحّد بعثتها الطبيعة. الآن، يراقبونه من خلال الزجاج، وحيناً يتبادلون الحديث عن الطقس والعشاء والسهرة المؤجلة.

*) من مجموعة الطرائد.

آثروا البقاء والتمترس خلف قلاعهم الآمنة. لم يجرؤ أحد على الخروج سوى الشحاذة الصغيرة.. لأنها لم تكن بالداخل، لأنها اعتادت النوم علي الأرصفة وعتبات البيوت، إذ لا أهل لها ولا مأوى.

عندما رأت الصغيرة الضباب قادماً نحوها اغتبطت وانتصبت في وسط الطريق مرسلة ذراعيها تستقبل زَبَدَ الهواء وروح الثلج. لم تجبن أمام الزحف الوديع، الاجتياح العذب، بل أباحت نفسها - بطواعية ولهفة - للأسر.

سيحتويها المد الساحر، وستصبح إحدى ذرّاته. حينئذ ستتجول بحرية في كل الأقاليم، تسمو تحلق تنحدر، لن يزجرها أحد. تقدر أن تصير فراشة إن شاءت.

هكذا وقفت بثبات، وما أن لامست الطراوة وجهها وباقي أجزاء جسمها حتى اكتست بجلد جديد أبيض، كأنه من ضوء. كانت الأنفاس النديّة قريبة منها، قريبة إلى حد أنها تستطيع أن تشمها، أن تتّحد بأنفاسها. وشعرت بالجزئيات اللامرئية تتغلغل

في خلاياها. كان احتواءً اندماجاً اتحاداً حميمياً. بالتدريج خفّ وزنها، تقلّصت أطرافها، تضاءلت. صارت بحجم جنين. فقطرة، فذرّة.. ثم تلاشت.

سكان البيوت المحيطة اضطربوا حينما شاهدوا الضباب يغمر الطفلة.. كأنه يمتزج بها، كأنه يبتلعها. ولما تبدّد الضباب خفقت قلوبهم وارتجفوا لأن الصغيرة لم تكن في موضعها. اختفت في ثوان.

اختُطفت. هي الآن في جوف الوحش.

في اليوم التالي عاد طقس المدينة إلى صفائه وهدوئه، وخرج الأهالي يبحثون عن الصغيرة ولكنهم لم يعثروا عليها. ظلّت حديث الناس لعدة أيام ثم نسوها.

بعد ثمانية أيام، توقّع مركز الأرصاد الجوية حدوث ضباب خفيف، لا يُقارَن بذلك الذي اكتسح المدينة، وأكّد على عدم خطورته.

في المساء، بينما كانت عائلة ما تتناول عشاءها، سمعت طرقاً علي الباب. نهض أحدهم ليرى من الطارق. وعندما فتح الباب لم يجد أحداً، غير أنه

لمح ضباباً يبتعد مسرعاً.. متقمصاً شكل طفلة يتطاير شعرها في الهواء.

الكثيرون سمعوا الطرقات في تلك الليلة، وأبصروا ضباباً علي هيئة طفلة. وبعضهم جزم أنها الشحاذة ذاتها.



في المدى سرير يشتعل(*)

وجه امرأة

من الجبين يتدحرج الحاوي سبع مرات قبل أن يستقر على الأرض برشاقته المرصعة بالألفة. يختبر الجهات ويخلط الجهات ثم يمضي، غير مكترث بهرج البوصلات، مصطحباً كراته الصغيرة وشرائطه الملونة وتلك العصا الأبنوسية المصقولة التي يلوح بها متباهياً بفرادته.

* * *

في الساحة، يرتقي منصة، اتخذها منذ أيام مسرحاً يقدم فيها عروضه السحرية، ويبدأ في تجنيد حيله وفكاهاته لينثرها أمام جمهور مجبول بالفضول. غير أن أحداً لا يقترب من موضعه. كأنهم لا يرونه، كأنهم يتجاهلونه. آنئذ ارتاب في موهبته. وأيقن أن

*) من مجموعة العناصر.

خفته قد فقدت جاذبيتها ، وأن ألاعيبه لم تعد تثير الإعجاب. فيحزم حيله وفكاهاته، ويحمل أشياءه ثم ينزل مخذولاً، تاركاً المنصة وحيدة تستحضر صخب الأمس المتجمهر الذي أضحى الآن محض ذكرى.

* * *

أمور غريبة حدثت منذ أن جاء هذا الحاوي إلى بلدتنا:

الأشجار بدأت تخاطب البشر.

العصافير فتحت أقفاصها وطارت.

الأقفال تتفتت عندما تلامسها اليد كأنها مصنوعة من طين.

الفوانيس تنتقل من مكان إلى آخر.

قاسم حداد الضرير أقسم - وهو الذي لا يكذب أبداً - بأنه شاهد بقرة في غرفته، وعندما دنا منها، ضحكت واختبأت في الجدار.

أم هشام الممسوسة التي كانت تعوي كل ليلة، هدأت فجأة وصارت وديعة بعد أن أخبرها الحاوي بأنه رأى ابنها الوحيد في البلدة المجاورة.. وكلنا نعلم بأنه مات قبل سنتين.

وخلف، بائع الحلويات، لا يقدر أن يرفع رأسه. إنه يسير مطأطئ الرأس حياءً فقد صفعه ابنه غسان أمام الناس لمجرد أنه حذره من رؤية الحاوي.

من كان يصدق أن بلدتنا الآمنة يمكن أن تتزلزل هكذا. دخل الساحر وفتح صندوقه، فخرجت منه الشرور والفتن. وينبغي علينا، نحن سادة البلدة، أن نمنع الكارثة قبل فوات الأوان.

* * *

بيت يحترق. لهب يخوض في أشياء كانت تنتسب إلى حاوٍ فقير، طيب القلب، ورث الفطنة والمهارة من أسلاف اغتسلوا بالهجرة تلو الهجرة، ومنهم تعلم أبجدية الحركة، وأتقن قراءة النبوءات المربوطة في الآفاق وكان له في المدى جذر ينسج به وطناً يسكنه ليبكي فيه وحيداً.

بأنامله يبتكر حركة خفية، مراوغة، مرنة تبهر أنفاس جمهوره. وبأدواته البسيطة يعلمهم أن كل شيء ممكن لو نفضوا الغبار عن الأعين.

بيت يحترق، وما من دلو يتدلى أو يدنو. جمع

يحتشد ويراقب. الأغلبية تشمت. القلة تأسف. لم يؤذ كائناً، لكن البراءة تقتل.

- مساء الخير، أيها الحاوي.

يحيّيه النجار المرح، الذي يكسو أطراف بابه بالمسامير.

- الهب صدغيّ بما لديك، أيها النجار. أريد أن أشرب.

- ومعاً سنرجم الضجر.. بأحاديث لبقة.

معاً يصمتان. يصيخان لرنين العواصم التي تذرع الخرائط بينما يحتسيان بين الحين والحين جرعة.

انظر، لكل فرد عاصمة يسوّر رسغها بالأجراس أو الخلاخيل. يصقلها بالقار والياسمين، يتفيأ تحتها ويتدفأ بها. أما أنت. أيها الصديق، فملعون بالرحيل من واد إلى واد، أعزل إلا من خيمة تطويها تحت إبطك لتنصبها في ضاحية منبوذة، دليلك حمحمة نهار محايد لا يقدر أن يصون خطاك، وكل أرض تجس أنفاسك تشتعل. إصغ إلي، لا تصافح إلا اليد المضرجة بالهجرة.

معاً يصمتان، إذا تكلما، فكل منهما يرى في

فم الآخر مدينة تضج بالأرياف والنبيذ والنساء اللواتي يسرحن شعورهن عند النبعَ ويهزجن، والموائد العامرة والأكباش والأرصفة المغسولة بماء الورد.

لذا، يحتسيان الشراب دون أن ينبسا.

* * *

على الشاطئ يسير وئيداً، مستنشقاً النسمات الندية، ويقيس ببصره الامتداد الفسيح. ضوء القمر المنتشر يهب المكان بهاءً نادراً، غير أنه في تلك البقعة البعيدة - حيث الضوء أكثر سطوعاً، وكأنها البؤرة التي تحتشد بداخلها مسارات الضوء وانعكاساته - يلمح عالماً مستقلاً يشع ببريق أخاذ يجذبه، يدعوه أن يتقدم دون تردد.

على الشاطى، بالقرب من الأمواج المتسللة برعونة خارج حدودها، يرى امرأة متمددة على سرير مكلل بالأصداف هي نائمة، والضوء يحرسها.

نوفمبر 1983



قصص العــدد

صـــالـــح
بـــاعـــامـــر

من مواليد 1946 *(اليمن). روائي أصدر مجموعتين قصصيتين: حلم الأم يمنى* 1983، *دهوم المشقاصي* 1992 *إضافة إلى مجموعة «بعيداً عن البروتوكل».*

المدينة التي لم أحلم بها

خطوت ملهوفاً نحو حياتي الأولى.. الوادي بدا لي متراقصاً وباسطاً ذراعيه.. التلال، الروابي، الكهوف تحكي قصة حب لم تكتمل.. الجبال تحرك هاماتها ولم تفلت من الضباب.. تلك الربوة تنادي لأنسج فوق صهوتها أخيلتي وأركض نحو (سما).. في ذلك الغار كنت أخبئ مصيدتي لتتسلل إليها الطيور.. الطريق يتلوى كثعبان أبيض وطأت القمة

واختـرقت السـحائب.. صار كـل شيء تحتـي.. بدأ الوادي تائهاً إلى مشاهدة قصة يحيلها مخرج نبيه إلى فـيلم غير مألوف.. تعانقت سعفات النخلة التي كنت أتظلل بها فوجدتني أدس يدي في جيبي وأحرر قنينة عطر ثم أتطيب منها مذ أهديتنيها (سما) في يوم ختاني ولو فعلت اللحظة لاستعدت اشتمام قلبي المحروق.. كانت متميزة بين النسوة في ذلك الصباح وهي ترتدي الثوب الأخضر الذي كشف أسراراً جمالية لم أتبينها فيها من قبل.. ابتساماتها عادت اليقين الذي مدني بالثبات أمام نظرات العم «سما» الممسك بالموسى.. المحتشدون في الساحة ينتظرون لحظة البدء، العيون كل العيون تنظر إليّ وأنا لا أنظر إلا إلى التي أخالها نجماً تألق وسط الجمع النسوي. فجأة خطف بصري وميض الموسى.. في أقل من الثانية انسلخ من وسطي الجزء الجلدي الذي يغلف رأسي حربتي دون أن أحس بألم رغم القطرات الحمراء المنسابة من المكان الذي اقتطع منه ذلك الغلاف.. انتهت العملية دون أن أواجه ما كنت أهابه.. نظرة العم «سما» بعد الختان هي التي استشعرتها. تهنئة

بانتصاري على الموسى تلك النظرة التي عبرت عنها الزغردات التي كانت البلسم لآلام الختان.. كانت الساحة خالية إلا من إخوتي الثلاثة الذين انشغلوا بإعداد نقلي إلى الكهف الذي يعلو الجبل لأقضي فيه فترة العلاج بمنأى عن هجمات الحشرات واشتمام الروائح التي يعتقد أنها تلهب الجرح. في الكهف هنأت بالطمأنينة وباستبطان الذات ومناجاة طيف «سما» والذوبان في المكان الذي يوحدك بذاتك ويحثك على فك مغاليف كيان وتغيراته في ذلك الصباح الذي ابتدأ فيه جرحي يندمل أنبأني كائن يدب أمامي أن المطر قادم.. نظرت إلى السماء فرأيت تكثف السحب وومضات البرق والرياح الباردة المتسللة والرعد المكظوم في جهة الغرب.

اسود المكان وأحلكت البسيطة فتناغمت حبات المطر النازلة محدثة طقطقات إيقاعية وهي ترتمي فوق الأرض التي تحولت إلى شلالات تنسكب وكأن السماء توشك أن تلتحم بالأرض.. مر الصباح وانقضى الليل وأطل صباح جديد مظلم فلا شمس ولا من يلبي النداء أنظر إلى القرية فأراها تغرق أقدر

الزمن فأخمن أنه يقترب من الغروب.. هاهو اليوم السادس يلفظ أنفاسه.. لو لم يحدث ما يحدث لأيقنت أن مغادرتي الكهف غداً أو بعد الغد.. السيول تندفع من الأودية الثلاثة نخيل تتهاوى منازل تتهدم، أحجار تتساقط تربة تنجرف وتذوب وسط المياه.. من بعيد رمقت شخصاً يتجه إلى قبل أن يطأ طرف الجبل أراه يضع حمله فوق مرتفع جبلي ليرتقي مرتفعاً أعلى.. لم أعد أراه اللحظة لكني متيقناً أنه قادم إليّ لا محالة، فلا مكان يمكن أن يذهبه غير الذي أقطنه.. هاهو قاعد أمامي يقدم لي خبزاً وتمراً ويصب لي قدح ماء من إبريق فخاري إنه «السواري» أخي الأصغر. تركته يتنفس الصعداء وقرأت الحزن الذي يكسو وجهه وأي حزن إنه السواري أقرب إخوتي إلي وأعرف كل ما يخفيه وهو أيضاً رسولي إليها حين أعجز عن ملاقاتها..

- ما الذي حدث؟

- لا شيء.

- كيف أبي وأمي وإخوتي؟

- بخير.

....

....

- كيف هي؟

....

- ما بك؟

مطرقاً:

- خطفها السيل وهي تحاول إنقاذ أغنامها.

نزعت قطعة القطن من فوق جرحي وتركت الكهف رغم محاولات السواري لإثنائي انطلقت وفوق حافة الوادي تابعت جريان المياه.. همت في الأرجاء ساعياً على غير هدى سائراً بمحاذاة السيل المنحدر فوق الدرب المؤدي إلى ساحل المدينة أتوقف عند خيمة لأجد ما آكله أو عند صرم أرتشف قهوة تدفيني أو أرتاح عند قافلة وأشرب لبناً، إلى أن انتهى بي المطاف في المدينة منذئذ غدوت أصابح البحر وآماسيه وهو يبتلع السيول المتدفقة من أعالي الجبال.. مرت

السنون قدرتها بزمني أياماً إلى أن نظرت في أحد الأيام إلي وجهي في المرآة فباتت أخاديد عقود من الزمان وعلى الفور قررت العودة إلى المنبت علي أجد الملاذ بعد أن يئست من البحث فلو لم أدر ظهري للمدينة منذ البدء لما اخترت غيرها ملاذاً أما وقد غدوت في هكذا عمر فالعودة إلى القرية هو القرار المتاح لي.. وقفت في الوادي أمام الماء المنهمر فانقشعت ذاكرتي عن انسكاب تلك الشلالات التي شكلت السيول والانجرافات وغرق الناس وخطف «سما» فأشحت بوجهي:

الوقت عصراً عندما رأيت جماعة لم أعرف أفرادها تتجه إلى الساحة، نفس الساحة التي تم فيها ختاني.. أزلت سعفتين تشابكتا فأيقنت أن عرساً يقام.. لحقت بالجماعة حاثاً الخطى خلفها التي كلما اقترب منها ابتعدت عني إلى أن رأيتهم يختفون وسط المحتفلين، تقدمت لأشارك المحتفلين احتفالهم فوجدتني أخطو نحو الساحة وقد اختلت من الناس.. قبل أن أدبر والشمس تختفي خلف الجبل. نظرت خلفي فرأيت صفوفاً لأناس يتهيأون لصلاة الجماعة

توضأت في القلت واتخذت لي مكاناً في آخر صف. رفعت رأسي من السجدة الأولى. من الركعة الأولى فلم أر أمامي أو خلفي أو بجانبي من أحد يصلي، أكملت صلاتي وأطلقت ساقي للريح مستتراً بالنخيل ولذت إلى خيمة خاوية حين أقبضت الظلمة بالمكان.. انتصف الليل وأشاع القمر أنواره.. وقمر قريتي ليس كأي قمر القمر في المدينة يجد من ينافسه أما هنا فهو مصدر الضياء والصفاء والجمال وقمر قريتي يدفعك للتأمل والحب وإلى مغامرة ما.. أودعت رأسي ساعدي وزندي ثم رفعته لما تناهت لي نغمات مزمار ثبت من جهة شمال الوادي فقفزت.. تتبعت النغمات إلي أن وصلت المكان الذي قدرت أنها ناشطة فيه توقفت حائراً لما لم أجد أحداً هل الذي يحدث هو رفضاً لي إذن المدينة هي المأوى، لم لا وهي التي قد احتضنت سني شبابي. قبل أن أقرر سمعت أصواتاً تنشد أغانٍ صوفية أنشدت إليها وقفت فتقدم إلى رجل معمر يستر جسده بشعره الأشيب شممت فيه رائحة قنينة العطر التي أهدتنيها سما.

اقترب مني وقال هامساً:

«عد إلى مدينتك»

«.........»

«عد وإلاَّ......»

وجدتني أتتبع نقيق ضفدعة عندما بدأ النخيل يبتلعني وكان القمر حينئذ يميل إلى السواد..

* * *

شريفة الشملان

السعودية. أصدرت ثلاث مجموعات قصصية: منتهى الهدوء 1989، *مقاطع من حياة* 1993، *وغداً يأتي* 1997.

بيدبا الفيلسوف يكتب قصة جديدة

حك بيدبا الحكيم رأسه، وخلل بأصابعه لحيته، وسأل بصوت عربي بلكنة تختلط بين فارسية وهندية أين ابن المقفع؟

كنت أداوي جرح يدي الذي لم يندمل منذ فترة طويلة، حين التفت إليه وقلت: يا سيدي لقد أتيت متأخراً جداً لقد مات ابن المقفع منذ زمن بعيد، صار رماداً ولم يشفع له عند الوالي أدبه الصغير ولا الكبير،

قال بهدوء كمن لم يفاجأ: إذن مات.

مط شفتيه قليلاً ثم حرك رأسه بهدوء بسيط، ذكرني بحركة بندول ساعة جدتي الحائطية، وأكمل. والقصة من يكتبها إذاً؟

تحفز عقلي ويدي وانبريت لهذا الصيد العظيم، قصة لبيدبا الفيلسوف، في القرن الواحد والعشرين بين يدي، يالحظي الجميل، والذي نزل من السماء كي أتلقفه قبل أن يصل ليد غيري خاصة والكتاب كثر.

قلت له يا سيدي أنا امرأة أعالج الحرف منذ سنين عجاف بعضها مثمر بعضها الآخر، يغلبني كثيراً وأغلبه قليلاً، هلا منحتني شرف خط قصتك الأخيرة.

عندما بدأ يتكلم كان صوته متقطعاً ومبحوحاً، فشعرت بنشوفة حلقه قدمت له قهوة عربية مبهرة بالهال والزعفران، كما أقدمها عادة لأعز الضيوف، لكنه لم يستسغ طعمها، وفضل شرب ماء دافئ، اتكأ وأنشأ يقول وأنا أكتب، تمتزج أحياناً كلماته العربية بكلمات فارسية وهندية وكان علي أن أستعين

بقواميس لحل بعض الكلمات، فإن لم أجدها ، رحت أتخذ من الموقع في الجملة تعبيراً مناسباً فكانت الحكاية كالتالي.

في زمن بعيد جداً قبل أن تعمر هذه الأرض، كان هنالك أرض بعيدة جداً، بين الشمس والقمر، ليست كهذه الأرض هي مدورة لكنها تدور بسرعة عجيبة فيتغير زمانها ، بفترات قصيرة فشتاؤها أيام وصيفها بضع ليل وأما خريفها فيكون كالحلم، والربيع يمضي كطيف، مر يومها بضع ساعات وليلها لا يشبع النائم، وهناك في تلك الأرض البعيدة الموغلة بالقدم كانت تعيش حيوانات كثيرة، فالإنسان لم يوجد عليها ، ولن يوجد فمازالت خالية منه، لم تكن الحيوانات تعيش في وئام ولا سعادة، فالطيور تخاف كثيراً، وعندما تعدد أعداءها تغلط في حسابهم، وكذلك الزواحف والخيول والحمير، وكانت الثعالب تحاول أن تتغلب على التعاسة بصنع مقالب هنا وهناك، يستسيغ الأسد مقالبها أحياناً ويزمجر في أحايين كثيرة.

كان الثعلب يتربص بالحمام ليأكله وأحس الحمام

بالثعلب فقال وهو يهدل، ببقبقات جميلة لجماعة الحمام بالخطر المتربص به، فكان أن طارت الحمامات بعيداً، ومر الثعلب علي الدجاجات وقال في نفسه سآكل فراخها بعد الغروب، لكن الدجاجات أحست الخطر، وحمت فراخها منه.

ومثلما كان مع الثعلب كان مع الذئب، ومع النمور، وبدأت تشعر بالخطر خاصة وأن لكل حيوان لغة يتفاهم بها مع بعضه البعض، فكان أن اجتمعت الثعالب والذئاب والنمور إلى ملك الغابة، شكت له أمرها وأن الصيد يتعبها فهي لا تريد الفرائس الصعبة تريد فرائس تقول ها أنا ذا كلوني.

هز الملك الأسد رأسه المتوج بالشعر الغزير، وطلب الحكيمة البومة، التي لم تستطع أن تجاريهم خوفاً ورهبة، وأقسمت فيما بعد أن لا ترى وجوههم نهاراً جهاراً، فما كان من الأسد إلا وطلب انفضاض المجلس ليحتكم لمجلس البرلمان الأسدي قامت الحيوانات المجتمعة وقبلت يديه ورجليه ودعت له بطول العمر ليبقى حارساً للحق والعدل في تلك البقعة من العالم.

اجتمع البرلمان الأسدي، وتمت مناقشة الوضع من كافة جوانبه، وقد رأى البرلمان بعد المناقشة والمداولة أن سبب المشكلة الرئيسة تكمن بعدم وجود لغة واحدة للحيوانات تفهمها الحيوانات المفترسة، وخاصة تلك الحيوانات كالنعام والحمام والأرانب، التي تعد فرائس للحيوانات الأخرى التي من أهم حقوقها أن تجد قوتها باستمرار، وأثنى البرلمان على النعاج ومن في فصيلتها على حسن سيرتها وسلوكها.

المشكلة التي ظهرت للبرلمان الأسدي هي كيف بالإمكان توحيد لغة الحيوانات، وأعدت خطة تدرجية على مراحل متعددة تبدأ باستخدام أحدث التجهيزات، وعبر ضخ اللغة المرادة في كل القنوات، المرئية والمسموعة والمكتوبة، ومعها تحذير رسمي بعدم استعمال لغة الأسود مطلقاً فالزئير للأسد وحده ولا يتعلم هذه اللغة أحد ويمنع تداولها على كل الحيوانات أياً كانت، بما في ذلك النمور والذئاب والثعالب التي لا مانع من استعمالها لغتها الخاصة في كل مكان، ما عداها فهو ممنوع منها تماماً.

وجدت مشكلة ثانية، وهي بعد أن تتخلى جميع

الحيوانات عن لغتها الأصلية، فأي اللغات يسمح لها النطق بها، وبدا الأمر محيراً حقاً في البداية، ولكن بعد دراسات مستفيضة لكافة النواحي منها: أن اختيار لغة الطيور ستكون صعبة جداً فللطيور نغمات كثيرة متعددة، كما أن أغلبها جميل فالكناري والبلابل والعصافير صوتها جميل جداً، ونغماتها محببة مما قد يضفي على الحيوانات عند استعمالها نوعاً من البهجة والفرح والسرور، الذي يرفض البرلمان الأسدي أن يستمتع به غيره، واعتماد نبح الكلاب، به شيء من قوة كما أنه يرهب السادة الذئاب والثعالب. وهذا أمر يبدو في غاية الخطورة، قيل الصهيل فالخيول لطيفة، وقد تكون متعاونة في أمور كثيرة، كما أنها حيادية بين الحيوانات التي تقتات الأعشاب وبين المفترسة، لكن الأسد لم يرضه الأمر، خاف من تحسس السادة النمور خاصة وقد عرف أن للخيل جمالاً يفوق جمال النمور، كما أنها قد تتغلب أحياناً علي النمور عندما تضرب بأرجلها الأمامية، وأما النهيق فهو يثير الأسد شخصياً، ولولا الحاجة الماسة للتوازن البيئي، لتم إعدام كل الحمير، وأما فحيح الأفاعي فهو يشعر الأسود والنمور بالغثيان.

بعد مداولات عديدة ومشاورات اعتمدت لغة النعاج، لغة على جميع الحيوانات التكلم بها ، ومن لا يتكلم بها فهو لا شك يحيك مؤامرات لعالم الأسود ، وعلى الأسود أن تستنفر كل قواها لمحاربته، وبناءً على ذلك يتم عرض هذا القرار على مجلس الثعالب والنمور والدببة والذئاب لإقراره، فكان ما كان من أمر إقراره، وبدأت تباشير تطبيقه، تعبت الحيوانات في كل مكان وهي تثغى كالنعاج، وأكثر من تعب الخيول فقد بدأ صهيلها في البداية خليطاً من ثغاء وصهيل، ولكن مع مرور الوقت تعودت ذلك، كذا تعودته الحمير وسائر الحيوانات، وصار كلام الجميع (مأأأ.. مأأأ.. مأأأ..) وارتاحت الأسود والنمور والدببة وسائر الحيوانات المفترسة، لكن نما لعلمها أن الحمام يهدل في عشه بطريقة سرية وقد يكون يحيك خيوط مؤامرات دنيئة، والخيل عندما يركض في البراري الفسيحة ينسى نفسه وينسى الثغاء فيصهل، كذا العنادل عندما تأمن عيون البصاصين، وآذان المنصتين فهي تغرد ، وتكثر التغريد حتى يخال السامع أن المجلس الأسدي لم يصدر أمراً باعتماد لغة

(الثغي) لذا أمرت الأسود بوضع أدوات تصنت في كل مكان، وتحت كل شجرة وفوق كل نخلة، وداخل كل جحر، بما في ذلك بيوت الثعابين والخنافس.

لكن واجهتها مشكلة مع هذه الصامتة التي لا تدري ماذا تفكر ولا أي المؤامرات تحيكها (النعامة) فما كان منها إلا أن أعدت لها مدرساً من الثعالب يعلمها لغة الإشارة، وبعد ثلاثة أيام من الدرس الذي تقدمه الثعالب للنعام، لم يوجد للنعام أثر، لكن بانت مظاهر التخمة على الثعالب، وتم عرض الأمر على مجلس النمور والدببة والذئاب، الذي أقر بالإجماع فعلة الثعالب.

هنا تثاءب بيدبا الحكيم وطأطأ رأسه، كنت أستحثه أن يكمل لي الحكاية أن يقول لي مثلاً إن الحيوانات ثارت وطالبت بلغتها القومية، وبهويتها الثقافية، وأن معارك عظمي قامت بين جميع الحيوانات من جهة وبين فريق الأسود والنمور والدببة، كي تعود العصافير تغني والخيل تصهل، وأنها لم تفقد لغتها لأبد الآبدين، لكنه لم يتكلم عندما هززته مرات عديدة فتح فمه وهو يدير عينيه بنظرات

مسلوبة الإرادة فقال (مأأأ.. مأأأ) صرخت وكدت أجرجر شعري كما أفعل عندما أكون في قمة يأسي فخرج صوتي: (مأأأ.. مأأأ.. مأأأ).



عـــبـــده
خـــــال

*روائي (من مواليد 1962 السعودية).
أصدر عدة مجموعات قصصية، منها:
حوار على بوابة الأرض، لا أحد، ليس
هناك ما يبهج.*

عصفورا الزينة

أحتقر من يرفع صوته على زوجته ويزداد هذا الاحتقار كلما كان الصوت متوغلاً في خاصرة المرأة – هذا الفعل أعده جريمة نكراء.

فحينما يحقر الزوج زوجته في محفل عام، أو في السوق، أو في الشارع يغدو هذا التحقير إهانة لا تغتفر وسماعي لمثل هذا التعنيف يشعرني بالخجل وكأنني أنا الذي قمت بذلك الفعل المشين. كما أن

سماعي لمثل هذه الأصوات المحقرة لزوجاتها يجعلني أبحث لجسدي عن أرض تخسف به.

الرجال هنا أشبه بحلاقين تجري شفار ألسنتهن على جلود النساء من غير اكتراث، ولو جرى الدم لا يكلف الواحد منهم إزالته بكلمة اعتذار رقيقة.

المرأة أشبه بمنشفة بالية يدسونها في المطابخ، أو في غرف مغلقة حيث يدلقون عليها الدنس بسرية تامة.

حينما نكون - أنا وزوجتي - في الأسواق أتحرج كثيراً من ممارسة عادتنا التي دأبنا عليها منذ زواجنا، هنا يغدو المنظر مثيراً للسخرية أو الريبة، والحالتان لا ينبسط لهما خاطري.

في كل مرة نحزم حقائبنا مغادرين هذه الأجواء، تتمايل أمامي كأول مرة رأيتها، وتغمزني:

- سوف نمارس عادتنا عند هبوط الطائرة.. أليس كذلك.

أمنحها وجهاً مشرقاً، وأثني ذراعي على خاصرتي فتسارع بإغماد يدها في تلك الفرجة محوطة

ذراعي بـفرح طـفولـي، ونسيـر مزهـوين، كـعاشـقين أضنـاهمـا البـعد، نـتجـول في غـرف المنـزل، وطرقـه المتعرجة المنتهي كل منها بغرفة ضيقة، ننسى تلك الغرف الضيقة الرطبة، ونصنع مشاهداً في مكان ما من العالـم، نسيـر على الـشواطئ، نـتبضـع، تـطيـر أحلاماً ورقية، وهي متعلقة بذراعي، تتراقص أفراحها الصغيـرة، فـتمـلأ فضـاء البيـت حبـوراً، وتـسقـط من عليائها خفاقة:

- غداً سأفعل هذا.

تصمت للحظات، وتواصل تشوقها لموعد حزم حقائبنا:

- أليـس مؤلماً أن نعيش شهراً واحداً من كل عام.. شهر يمضي وكأنه دائن جاب كل الطرقات بخطى المتطفلين ونهم المتشردين.

تتطلع لشعري المبيض، وتلك اللمعة المفسحة لتصحر أخذ يستشري مخلفاً أخدوداً صغيراً جرى بين شعري الكث بحثاً عن مصب لا يبين، وتكتم سخرية مرة:

- حينما جئنا إلى هنا ، كان شعرك فاحماً ، وغزيراً... السنين لا تأكل سحنتنا فقط إنها تتغذى أيضاً علي انتظارنا ، إننا ننتظر كل شيء ، ننتظر العودة لبلادنا ، وننتظر هذا الشهر من كل عام ، وننتظر أن أتأبط ذراعيك في الأماكن العامة ، وننتظر ذلك المولود الذي رفض أن يشاركنا هذه الغربة .. كل شيء انتظار.

صمت بعض الوقت وسقط صوتها مهشماً:

- أليس محزناً أن يكون تحويط ذراعك حلماً عظيماً ننتظره أن يتحقق مرة من كل عام. عشرون عاماً مضت ونحن مدفونان في هذه الشقة ، أخرج من هذا القبر يومياً باتجاه العمل ، وأعود مع المساء فأجدها قد تزينت وراقصت الكراسي ، وعطرت بممشاها السجاجيد ، وعلقت على تلك الجدران ألف أمنية ، وألف تذمر ، وألف دمعة.

مع دوران المفتاح في عين الباب تكون قد وصلت خطواتها إلى تلك الفرجة التي تسمح لقامتي بالدخول ، فتخطفني ، وتتعلق بي ، تلثم جبيني بلهفة:

- هه.. كيف هي الدنيا في الخارج.؟!

حاولت كثيراً إبعادها، وزجرتها عن القيام بهذا الفعل كلما قدمت.

في أول مرة قمت بهذا الزجر ترقرقت عينيها:

- هل تكره أن أبدي مشاعري تجاهك.؟

- لا لا يا عزيزتي، كل ما في الأمر أنني أعود متسخاً وتفوح من جسدي روائح لا أحب أن تلتصق بأنفك.

ضحكت حتى ظننتها ستمارس مزاحها - الدائم - بقذفي بإحدي الوسائد:

- أوه كل شيء فيك هو وجودي أنا.. أحب كل ما فيك.

بعد هذا القول خجلت من عجرفتي، وأمسيت بالقرب منها مع عودتي من العمل غير متحرج من انبعاث تلك الروائح التي تنداح من جسدي بفعل الرطوبة الممزوجة بالغبار وأبخرة السيارات.

* * *

تبادلت أنا وزوجتي النظرات المستوحشة فقد تواطئنا منذ زمن بعيد على تبادل ضوء العيون حين يصل بنا الضيق مداه، وتتجاوز عني في أحيان كثيرة حينما يتطرف الدم في أوردتي فتلتزم الصمت حيال تلك الثورة المفاجئة وينتهي الأمر بخروجي من البيت كارهاً الساعات التي جمعتني بها تحت سقف واحد.

عقب كل نظرة حامية يصطلي لها وجهها، تشبع مخدعها بالدموع لأيام من غير أن تعاتبني، تقوم بكل واجباتها واجمة، ندية الأهداب، ولا تستجيب لاعتذاراتي، وفي كل مرة أخترع وسيلة لترقيق جفوة ما تركته في داخلها، أترك على مخدعها وردة، وقصيدة، أو هدية بسيطة، فتأتي كحمامة تهدل وتترك جسدها بين ذراعي يهتز كشجرة خريفية عليها أن تسقط كثيراً من أوراقها لتعود محتفية بما تبقى من اخضرارها، وفي كل مرة تحذرني بكلمات لينة:

- إياك أن تخدش جوهرة الحب التي أحملها لك.

وعندما تجد أن جملتها لم تف بغرضها تحدق في خصلات شعري:

- يكفي ما نشعر به من غربة بين هذه الجدران.. لنكن كعصفوري الزينة علينا أن نعيش داخل القفص لا خارجه، وحياتنا داخل القفص تعني أنا وأنت، وأنا وأنت فقط نغرد أو نموت.!!

في هذا الجو الاجتماعي الخانق لم يكن لنا من سلوى سوى السير على رصيف الكورنيش في أيام الجمع وإذا وجدت ميزانيتي متمتعة بصحة جيدة لجأنا إلى إحدى تلك المنتزهات المترامية على الرصيف الآخر المقابل لمياه البحر ذات اللون المغبر الداكن.

يومنا روتيني وخانق، أذهب إلى العمل وفي مكتبي أقرض عشر ساعات من رصيد عمري بالعمل المتواصل وحين ألمح عقارب الساعة تحلق على ميناء السابعة مساء أجمع أوراقي وأدفنها بدرج المكتب وأخرج عجلاً.. أكون في مواجهة الليل تماماً:

- ماذا يمكنني الآن أن أصنع؟

يداهمني هذا السؤال يومياً وأفترض افتراضات وهمية أسلي بها خاطري وقبل أن تنتهي يكون المفتاح يدور في ثقب الباب وما أن ينفرج حتى أترك ما

حملته من سلع تموينية على أقرب طاولة تجاورني لاهثاً من صعود السلالم المتعرجة ذات الامتدادات الطويلة صعبة المرتقى.. أشعر بالضيق حين ألمحها قابعة في زوايا إحدى الغرف تنظر في الفراغ بعمق.. أشعر بثقلها ويستحيل صمتها حملاً تلقيه على كاهلي:

- كالعادة ليس هناك شيء تذيب به هذا الملل الرابض ككلب الحراسة.

تنهض بخفة صوب المطبخ وتعود حاملة كأس ماء أتجرعه منذ عشرين عاماً سواء كنت في حاجة إليه أو لا.. وتتجه مباشرة صوب تلك الأكياس التي تركتها على الطاولة تفتشها لتتأكد أنني لم أنس شيئاً من تلك الطلبات التي دستها في جيبي قبل ذهابي للعمل، لم تلمني على انقطاع عادة (.....) كلما عدت من عملي ولم أشأ أن أثبت تلك العادة التي انقطعت منذ سنتين أو تزيد.. صمتها يقلقني ويقتلني في آن، فيعترك في داخلي تبرم نشط يخرج من جوفي كأبخرة البراكين:

- هناك حياة أجمل.!

أهرب من قلق اللحظة بالذهاب إلى الحمام مباشرة أو الانشغال بترديد أسئلة آلية لا أنتظر أن تصرف لها جواباً وأنزلق مع خواطري متمنياً حياة أخرى.

ليل جاثم ورائحة عطرها الثقيل يحاول النجاة من غرق حتمي في رطوبة عالية الكثافة، ويظل يجوس في المكان ولا يجد له من مهرب سوى التغلغل في نفقي خشمي وكلما حوطتني... اقتربت من الاختناق، فأزيح ذراعيها وألوذ بالنافذة المغلقة، طعن متواصل ينغرس في خاطري.

- ما ذنبها.. ما ذنبها.

من زوايا عيناي ألمحها في مكانها وقد تهدمت ملامحها، أي جبروت نمتلك حينما نقترف الآثام.

- أرجو المعذرة لا أقصد.. فقط أشعر باختناق.

- ....

- أقصد أن رائحة هذا العطر تخنقني.

وقفت أمام مرآة الدولاب منكسرة وتناولت

منشفة وانسحبت لداخل الحمام، كنت أسمع جريان الماء وشيء أشبه بالنشيج.

- ماذا يمكنني أن أصنع الآن؟

أربع غرف صامتة جامدة لا حياة فيها، لو أن هناك جيران يحركون ركودنا قليلاً، هذه المدينة لا تحفل بتبادل الزيارات، بالأمس وجدت صبياً صغيراً يحاول صعود الدرج حملته على ساعدي، قبلت وجنتيه تأججت مشاعري فضممته على صدري ألصقته داخل عظامي، كنت أحس بيديه صغيرتين تنغرسان في صدري وتدفعني عنه قبلته بشغف وكلما دفعني عنه أحسست أنه يدميني، صوت أنثى يرتفع من داخل الدار:

- الحق ابنك.

وقف جاري على حالتي وجذب ابنه من بين يدي فيما كان الطفل يبكي بحرقة:

- هل أذاك..

حاولت الاعتذار فرمقني بعين حارة:

- (.............)

انسحبت لداخل الدار وشتيمته كنصل مدبب ثاقب يتغلغل في داخلي..

كانت كعادتها، على كرسي مقابل لجهاز التلفاز، وعيناها مغروسة في الجدار المقابل، لو أن طفلاً استجاب لرغبتينا وجاء لأنهي هذه المأساة اليومية، هذا الطفل بحثنا عنه بكل النقود التي ادخرتها في هذه الغربة، أنفقتها قرشاً قرشاً ووزعتها على خزائن المستشفيات الخاصة، وفرطنا في أيام طوال ونحن نجري هنا وهناك، وفي كل مرة يرفض ذلك الطفل المجيء.

لازالت عيناها مغروستين في الجدار، جلست بجوارها ففزت لتحضر كأس الماء، تخلّت عن عطرها وزينتها، وقفت تحمل كأس الماء بينما كنت قد أرسلت رأسي في الأرض وتركت لدموعي معرفة طريقها:

- ما الخبر.؟

-..........

- هل ضايقوك في العمل كالعادة.؟

-..........

- بالله عليك كف عن البكاء، فأنا لا أقدر على رؤيتك هكذا.

(...)، وهي تشاركني النشيج المر:

- بالله ما جدوى هذه الغربة.

* * *

اليوم الخميس.

في هذه الليلة نخرج من سجننا لبعض الوقت، كنا مجموعة من الأصدقاء تم التعارف بيننا، تواصل فيه نساؤنا، وغدت عادة الكل ينتظرها مساء كل خميس.

وتعودت أن أنجز عملي في هذا اليوم مبكراً، فقبل أن تصل الساعة السادسة أكون خارج مقر عملي، راسماً ليلة رائعة تخرجنا من هذا السأم، وتجدد نبض الحياة في أوردتنا.

حينما وصلت إلى البيت، وجدتها قد رسمت زينتها بعناية فائقة، ووضعت ذلك العطر الثقيل، فلم أبد انزعاجاً، فأطلقت عصافير وجهها:

- وصلت سارة قبل قليل وسوف تذهب معنا.

سارعت لدخول الحمام ودلق المياه لإزالة تلك الرواسب الملتصقة بالجلد مباشرة، وتحت انسكاب المياه، غزت سارة مخيلتي عنوة.. امرأة ثلاثينية منحتها الحياة عوداً رياناً وضحكة لا تنضب، معها تشعر أن النساء حلوى تذوب.. معها تشعر أن النساء ورود تشم، وإنهن نفق يخرجك من الطرق المظلمة.

على عجل أنهيت قيافتي، ونزلت للشارع منتظراً هبوطهما، أدرت محرك السيارة، ورششت على جسدي عطراً باريسياً هادئاً ففاحت رائحة في مقصورة السيارة بتقاعس، اطمأننت لتهذيب شاربي وشعري، وتحفزت لاصطياد عين سارة حين تقتعد المقعد الخلفي بتنكيس المرآة قليلاً.

بادرت بفتح بابها على عجل وجلست مباشرة، فيما امتدت يد سارة للباب الخلفي، وجذبته برقة، ودست جسدها في الزاوية البعيدة عن عيني، بعد أن أطلقت تحية المساء كأغنية طرية خرجت للتو من حنجرة مغنية آسرة.

- (...............)

تبرمت من عطرها ، ففي مصارعة غير متكافئة انهزم أريج عطري أمام تلك الرائحة الثقيلة وكف عن انسيابه، وانحشر بين ثيابي وجلدي، ونهض عطرها الثقيل متخبطاً بأذرعته الطوال، وأخذ يتمدد كهر هرم مد أطرافه في كل الاتجاهات، وأطبق على صدري وأغلق منافذ رئتي، كانت تريد أن تظهر افتتاني بها أمام صديقتها:

- ما رأيك في الفستان الذي اخترته.

-..........

لم أقو على الإجابة، كان علي إنقاذ الموقف بكلمة نفاق صغيرة تنهي انتظارها الذي طال..

- ألم تسمع يا حبيبي.

- هه.. عن ماذا تتحدثين.؟

أحياناً نقدم على قتل بعضنا بالكلمات، شعرت بها تغوص في خواطرها وتخرج أطياف الماضي، تلاعبها وتدسها مرة أخرى في ذاكرتها..

عطرها يجوس في المكان بخطوات ثقال، ويسد على الجهات الأربع:

- ألم أقل لك أن هذا العطر يخنقني استبدليه بعطر أخف. ؟!!

لم أتنبه إلا وتلك الجملة قد خرجت كمارد يعصف بالمكان ويجلد زوابع الريح لتخرج كل الأتربة المخفية في الكون.. حاولت سارة أن توقف انقشاع العواصف بترطيب الجو الملبد:

- إنه عطر رائع، فأنا تعجبني رائحته كثيراً..

بنصف عين، رأيت دموعها تعيث فساداً في تلك الأصباغ، وحشرجة تكبح جماح كلمات كثيرة منعتها من الانسياب..

يدها امتدت للباب، وأغلقته بعنف، ودست جسدها داخل بوابة العمارة بترنح مريع، كغزال أصابه سهم ثاقب فرمى بجراحه بين الأحراش كي لا تلمحه عين قاتله.

ذهول مفاجئ وتلك التي لا تمل من الضحك غدت تياراً كهربائياً صعقني من الخلف:

- لم أتصور أنك بشع بهذه الصورة.

وارتطم بابها، وخرجت تتمايل في اتجاه آخر.. كان محر السيارة يدور، وأنا أبحث عن كلمات تمكنني من صعود درجات السلم الطوال.

كم أتمنى الآن أن أجدها تقف على الباب، وتجذبني (...)، وتناولني كأس الماء الذي أتجرعه منذ عشرين عاماً سواء كنت في حاجة إليه أم لا.

18 أغسطس 2001

* * *

عـبـدالـلّـه
الـنــاصــر

(الـسـعـوديـة). صـدر لـه مجـموعـة أشـباح الـسراب (1998).

الانكسار

خرج في الشارع المتلوي الطويل الذي يتسع أحياناً ويتعرج بلا نظام كحية ميتة. سار حتى اختفت أضواء المدينة والليل معتم والدنيا هامدة إلا من نباح كلاب يأتي من بعيد ولا شيء يتحرك في هذا الشارع المتلوي، لا شيء سوى الهدوء والهمود وأضواء النجوم المعلقة كالقناديل والتي تظهر أحياناً قوية وهاجة وأحياناً تختفي وراء أعالي البيوت إلا إذا رفع رأسه فإنه يراها فوقه وكأنه تسير معه.. سار في

الشارع الطويل وبصدره تحتشد مواجع وهموم تتدافع ساخنة كأمواج البحر العاتية حينما تصطخب ثم ترتطم بالصخور لتعود مرة أخرى أقوى ارتطاماً وعنفاً.. مشى وهو لا يدري إلى أين يتجه ولا يدري، ماذا يفعل ولا يدري ماذا يقول، بل لم يعد قادراً على أن يعي ما يدور في رأسه. سار وكأن السير هو اللغة الوحيدة التي يستطيع أن يتحدث بها.. فكل شيء حوله صامت.. كل شيء في داخله صامت، ولكنه ذلك الصمت القاهر، المتأزم الصاخب القاتل.. سار وكأنه يخاف أن ينفجر مما به.. وكأن خطواته في الطريق هي: الرئة التي يستطيع أن يتنفس بها من هذا الضيق والألم.. لسانه كان جامداً ثم فجأة راح يردد بيتين ولا يدري أهو يعيهما وهل هما جاءا من عقله الحاضر أم الباطن أم في إرادة اللسان وتلقائيته؟ وجد نفسه من حيث لا يدري خارج البلد فقد قذفه الطريق الصامت إلى هذا الفضاء الرحب حيث لا شيء إلا الصمت.. الصمت المكثف القاطن في تراب الأرض في قنوط وجفاء.. وجد نفسه داخل كرة هائلة من الصمت.. والأرض كتلة من الخشوع الذي يشبه

الموت.. والسماء قبة نسجت من النجوم.. الحياة فوق رأسه في السماء تنبض بالتهاويل والإشعاع.. أما الأرض فميتة إلا من نبض قلبه ووقع أقدامه. كان قد فكر طويلاً إلى من يذهب؟ استعرض أصحابه واحداً واحداً سجلهم في ذاكرته واستعرضهم في ذهنه بتمهل ودقة انتقاء.. منذ ثلاث ليال لم ينم كان يفكر في أمره الذي أهمه وفي حاجته التي داهمته دونما توقع.. والأمر حزبه وشد عليه.. ولا سبيل إلا الأصدقاء.. وراح بين فكي حاجته، وامتحان أصحابه.. هو لا يريد أن يريق دم وجهه.. لا يريد أن يفشل فشلاً يكسر ظهره، هو يعرف أصدقاءه تماماً أو هو يظن ظن المتيقن أنه يعرفهم ولهذا رتبهم واستعرضهم من ناحية الأولية في ذهنه تماماً كما يستعرض الفارس سيوفه قبل يوم المعركة. واستقر أمره على «أبي سعد» فهو مرشحه الأول.. عرضه في نفسه مراراً.. حاول أن يتركه إلى غيره إلا أنه كلما رجع إليه شعر براحة وطمأنينة فعقد العزم على الذهاب إليه، ونام ليلته قرير العين بعد أن اتخذ قراره.. ساوره شعور بأنه نجح في معركته.. نجح في تغلبه على قلقه تماماً كما يفعل التلميذ عندما

يقدم ورقته في الامتحان بعد أن جمع وطرح النتيجة في عقله وارتاح لإجابته. 777 اتصل به هاتفياً وقال له سأزوك الليلة.. رحب أبو سعد ترحيباً حاراً.. وبعد صلاة العشاء جلس الرجلان.. تحدث أبو سعد يميناً وشمالاً، وغرَّب، وشرَّق.. تذكرا كل شيء وطرقا أمور الحياة من جميع جوانبها.. وكان يندمج في الحوار مع صديقه.. وأحياناً يأخذه الصمت.. صمت من يريد أن يتجهز للحديث للخطر.. ولكنه يكبح صمته ويستسلم للحديث مع صديقه وكأنه بذلك يفرغ شحنات خوفه ووحله من صدره ليصبح قادراً على طرح مشكلته في اطمئنان. وطال الحديث وامتد الليل وهو يريد أن يهجم بالحديث فيعجز.. لم يدخل هذه التجربة طيلة حياته.. لم يطلب وجاهة. ولا قرضاً، ولا وساطة من أحد.. كان عزيز النفس.. أراد أن يقتلع الحديث من أعماق أعماقه وكأنه مربوط بسلاسل وأغلال في قاع وجدانه. تتابعت أنفاسه وزادت دقات قلبه وأخذ به القلق والوجل كل مأخذ.. راحت دقات قلبه تقرع أذنه وتنزّ في صدره وأخيراً كتم أنفاسه وتغلب على قلقه واندفع وكأنه يقفز إلى قلب معركة قائلاً: أخي أبا

سعد.. يقول المثل الصديق عند الضيق.. وأنا محتاج ومكروب و... راح يحكي له قصته ووجهه مرخي إلى الأرض يذوي ويتلاشى يصفر ويعرق ويذبل حتى كاد ينطفئ.. وحين كف عن الكلام.. نظر إلي وجهه أبي سعد.. فإذا بابتسامة مشرقة يكللها هدوء يشي بالطمأنينة والثقة.. نهض أبو سعد.. دونما كلمة.. أما هو فقد أخذته نشوة الانتصار والظفر فلم يخب ظنه في صديقه أولاً وهذا هو المهم.. وكربته قد فرجت ثانياً.. وراح يستعرض في ذهنه هموم الأيام الثلاثة التي كانت تحترق في صدره.. وها هي كنار أطفئت بماء بارد فهمدت وخمدت ولم يبق إلا ظلها في داخله. التذ خاطره بنخوة صديقه، ونجدته السريعة، وإن كانت تلك الغبطة المشوبة بذل وبخجل المسألة. ولكنه راح يغالبها بأن أبا سعد ليس صديقاً فحسب، بل فوق الأخ والصديق. ارتاحت خواطره وراح يتنفس في ارتياح ملء رئتيه كمن يطل على بحر شاسع مفعم بالشمس والريح. وظل في مكانه وقد ثمل بنشوته، وراحت اللحظات الومض كأضواء حانية تضيء داخل وجدانه، ومضت اللحظات وراح يترقب بسمعه وحسه.

ظل ينصت في فرح غامر. ومرت لحظات تبعتها لحظات وهو يصغي.. ويركز في الإصغاء.. أخذ ينظر في عقارب الساعة.. عقرب الساعة النحيف الطويل يقفز في كل ثانية قفزة وقلبه يقفز معه قفزة أو قفزتين.. وصحا سمعه على قرع جرس الساعة الضخمة التي تتوج صدر المكان فانقبض صدره قليلاً.. العقرب يركض بعنف ويلسعه كإبرة العقرب.. وبندول الساعة يتدلى ويتأرجح فوق رأسه كرأس حية.. ساورته الظنون، ولكنه كبحها من رأسه، بل وكبتها وكأنه اقترف معصية.. وراح يلوم نفسه على أنه أحرج صديقه في هذه اللحظة المتأخرة من الليل وهو الآن يتدبر الأمر في مشقة - مع أنه كان واثقاً أن الأمر لا يحتاج إلى ذلك - ولكنه أكده في داخله تأكيداً لا يقبل الشك أو الارتياب. وطال الانتظار. وساوره خوف على صاحبه.. وراح يلوم نفسه ويعنفها على سوء اختيار الوقت.. أخذ ينتظر في وجل وألم يقلب طرفه فلا يرى إلا عقارب الساعة وبندولها المرعب.. كح.. ثم سعل.. دقت الساعة.. اختلطت دقاتها بكحيحه وسعاله.. غير جلسته.. نهض ثم

قعد.. نهض ثم مشى خطوتين.. ثم عاد.. سار بضع خطوات ثم وقف.. وقف في وسط غرفة الاستقبال لا يدري ماذا يفعل.. وطال به المقام وعقارب الساعة تنشر قلبه ودقاتها تقع فوق رأسه ودماغه كضرب المقارع.. سار ووقف بباب الغرفة.. ثم تنحنح وكح.. ولكن لا أحد.. تشجع ونادى نداء خفياً خافتاً ولكن لا أحد.. رفع صوته قليلاً ولكن لا أحد رفع صوته أكثر وهو ينادي «أبو سعد.. أبو سعد». وجاءه نداء امرأة خشن كصوت ضبعة جريح: «أبو سعد نائم.. أبو سعد نائم». دارت الدنيا في عينه.. انقلب عاليها سافلها.. رأى الأشياء حوله تضطرب وتتحرك وتموج. وتسارعت دقات قلبه، وطفح جسمه بعرق بارد، كاد يدخل حالة إغماء.. وجد باب البيت الخارجي مفتوحاً فخرج.. سار في الطريق المتلوي كالأفعى الميتة.. خرج إلى الفضاء الميت إلا من أضواء النجوم التي كأنها جمر يتوقد في قلبه.. ولا شيء في فكره أو عقله سوى الذهول وغصة في حلقه كمسمار من نار.. شعر بحزن له مخالب جارحة تغلغل في روحه.. حزن يتسرب إلى قلبه كما يتسرب السم المميت، حزن مفعم

بهزيمة وخذلان وندم.. هم بأن يصرخ صرخة تفجر الصمت.. صرخة يتشظى فيها الألم المرتعد في صدره ويصطدم بالنجوم.. ثم أحس بوهن ورغبة عارمة في أن يجهش بالبكاء.. هم بأن يستسلم لكنه ظل يقاوم راح يردد في حشرجة تشبه البكاء: إذا قلت هذا صاحب قد رضيته وقرّت به العينان بدلت آخر كذلك حظي لا أصاحب صاحباً من الناس إلا خانني وتغيرا.



هـدى النـعـيـمـي

قطر. أصدرت مجموعتين قصصيتين: *المكحلة* 1997، *أنثى* 1998.

السيدة الجليلة

يتصاعد التصفيق عند دخولك القاعة المكتظة بالكراسي والبشر، ببطء تحرك قدماك وسط الأكف المصفقة، ابتسامة هي ربع ابتسامة هذه التي تعلو وجهك الشفاف، لم تنزلي ذراعك الأيمن سريعاً وأنت تلوحين للجمع البشري، كالمسمار تقفين أمام الصف الأول تنظرين إلى هؤلاء الذين تجمعوا كي يصفقوا. يصفقون طويلاً حتى تحني رأسك وتضمي كلتا يديك إلى صدرك، جذع جسدك المتلفع بالسواد، تقفين

كـالمسـمار، إضـاءات كثـيرة بـرقت وأنـت علـى ذاك الوضع، لا تـهدأ كاميرات التصوير والأكف المصفقة حتـى تـقرري أنـت، تـرفـعـين رأسـك وتـنـزلـين يـدك وتتقدمين يرافقك السيد الوزير والسيدة حرمه إلى مكانك المعهود في صدر القاعة. مازالت إضاءات التصوير تلمع بين حين وآخر من صوب مرة ومن صوب آخر مرة أخرى، حتى عندما بدأ الوزير كلمته ورفع يده يلوح، وعندما علا صوته مع ذكر اسم الزعيم الراحل وأشار إلى صورته التي تغطي مساحتها خلفية المسرح الكبير، عندها برق في عينيك مباشرة ضوء لا ينقطع استمر دقائق، مشاهدو الشاشة الصغيرة لهم الحق أيضاً في تحليل ابتسامتك الربعية الضائعة بين شفتيك والوجنة.

صفقت في كبرياء عندما أنهى الوزير كلمته وعندما صعد إلى المنصة آخر، قيل إنه صديق الزعيم ورفيق دربه.. لكنك لم تريه إلا بعد أن رحل الراحل وخرجت إلى عالمك أسماء كثيرة تنحني أمامك بإجلال ومازالت تنحني أمامك. عشرون عاماً لم ينته الانحناء ولم يتوقف التصفيق ولم تهدأ عدسات

الكاميرات ولم تسكن الميكروفونات الصغيرة.. في كل عام، في مثل هذا اليوم يتذكرون.. ينحنون، يصفقون. تلمع الأضواء وتتحدث الميكروفونات. تتوشحين سوادك الدائم وتقفين كالمسمار أمامهم ليمارسوا طقوسهم السنوية. الآخر على المنصة أسقط على الخلفية شاشة بيضاء ضخمة وأشعل فيلماً سينمائياً. إحدى خطب الزعيم الجماهيرية من أجل الحرية والعدل. كان اليوم الرابع لزواجك منه. قال «عليك بانتظاري في البيت حتى أعود ، قد أعود ليلاً وقد أتغيب أسبوعاً في الخارج». غاب شهراً وعاد يحمل عشرة أعوام فوق أعوامه الخمسين، حملتها معه برضى، بسعادة كتلك التي تفجرت بداخلك يوم امتدت يداه القويتان إلى جهاز التسجيل الصغير فأغلقه ثم نظر إلى عينيك مباشرة «هل توافقين على الزواج مني». كان تحدياً أمام رئيسك أن تقنعي الزعيم بالحديث لمجلتك المتواضعة. فما يكون موقفه إذا عرف أنك أقنعته بالزواج؟ ما يكون موقف أمك وأبيك ولمياء صاحبتك المتزوجة قريباً من ابن عمك؟ ما هو موقف تلك الجماهير عندما تتأبطين

ذراعـه وهو يـشـعـل فـيـهـا نـار الحـمـاس مـن شـرفـتـه العـاليـة؟ عـليـك أن تـوافقـي لـتـعرفـي الموقـف القـادم، لـكـن صـورة فـوتـوغـرافـيـة لـم تـضـمـك وإيـاه إلا عـنـدمـا دخل صندوقاً خشبياً ملفوفاً بعلم، ودخلت أنت ثوباً أسـود مـازلـت تـتـحـركين بـداخـلـه. عـامـان ونـيـف كـنـت زوجـتـه الـتـي لا يـراهـا أحـد، وعـشـرون عـامـاً أرمـلـتـه، مـلـك الجـمـاهـيـر الـتـي أحـبـتـه وحـمـلـتـه عـلـى أكـتـافـهـا وخرجت تحمل صورتـه وتـصـرخ وتـهـتـف بـاسـمـه يـوم مـات، ثـم أطـلـقـت اسـمـه هـذا عـلـى جـمـعـيـات خـيـريـة ومـؤسـسـات عـامـة وخـاصـة وصـار لاسـمـه الـذي مـازلـت تحملينه شارع وميدان في وسط المدينة. الميدان يحمل تمثالاً في ضعف حجمه الطبيعي. في موسم الذكرى العاشر، أزيح الستار عن تمثاله، صنعه مثال شهير من دولة صديقة، كلف بذلك رسمياً من حكومته، عمل فـيـه لأكـثـر مـن عـام فـجـاء مـطـابـقـاً لـواقـعـه الـذي كـان بـشـكـل كـبـيـر. يـومـهـا صـفـقـت لـك الجـمـاهـيـر كـثـيـراً، والـتـقـطـت عـدسـات الـكـامـيـرات صـورتـك وخـلـفـك الـتـمـثـال، صـفـقـت الجـمـاهـيـر كـثـيـراً لـيـس لـلـمـثّـال ولـكـن للتمثالين، أنت وزوجك الراحل. صفقت لتمثالك الذي

يدعي الحياة وتمثاله الذي يدعي الموت. يوم قال لك إنني ما خلقت لأموت، صدقت، إنه لن يتركك وحيدة وأن يعيش معك إلى آخر العمر، وعندما رحل ظننت أنه كان يكذب، ثم اكتشفت أنه لم يكذب أبداً وأنه معك، داخل ثوبك الأسود، ملتصق دوماً بجلدك، لا ينتزعه الشمع الساخن ولا يذوب مع رغوة الصابون، وأنه غير مسموح لك بإسقاط صورته من الذاكرة كما سقطت صورة أبيك وخالك واقتربت صورة أمك من السقوط اكتشفت أنك الميراث الحي الذي أعطاه لشعبه ليبقى حياً. عندما دلك الطبيب الأعزب (ياسر) على تلك الحقائق غضبت. عندما أمسك بيدك ليضعها على الحقيقة لتقرئيها على طريقة بريل، غضبت، صرخت في وجهه أن يكف، قلت أن وطنيتك فوق كل اعتبار وأن حملك لاسم الزعيم الراحل حتى الآن دليل ذلك! وأنك سعيدة وراضية بما تفعلين، وأن كونك «السيدة المبجلة» في بلدك يعادل أية تضحية في سبيله، لكنك لم تستطيعي النوم تلك الليلة ولا الليالي التي أعقبتها، واتصلت بلمياء لتأتيك بعلبة سجائر.. لمياء الوحيدة التي تعرف أنك

تدخنين وأن السيجارة الأولى.. أشعلها لك المرحوم وقهقه كثيراً مع سعالك الحاد.. جاءت لمياء ومعها علب السجائر وعلبة ملونة أخرى، هدية لك من ابنها الذي صار طالباً من السربون، في العلبة ذات الغلاف الملون تسكن قبعة من الدانتيل الأسود ووردة سوداء يتدلى منها شريطان من الساتان حتى نهاية العنق. قالت إن هذه تصلح لتحضري بها افتتاح دار الأيتام بعد غد. كان الطبيب ينظر إلى القبعة وإلى عينيك اللتين تبحثان عنه بين المصفقين، وجدته أشرت له برغبة في لقاء آخر، أسعدته الرغبة، تحدث عن الرغبة التي تسكنك ككل امرأة وعن حقك في اشتعال الرغبة، تحدث عن الضريح الذي دخلته أنت ليخرج منه الزعيم، تحدث عن وجهك الصافي الذي لم ولن تزوره التجاعيد، وعن الشعيرات البيضاء التي ستختفي سريعاً عند هجوم الحناء أو الصبغة. تحدث عن جزيرة نائية تحلو فيها الحياة وعن أناس يقدرون معنى الحياة. تحدث كثيراً، لم تغضبي منه، لم تصرخي في وجهه ولم تقلبي الطاولة، ضحكت علي نكتة طريفة ثم ضحكت أكثر على نكتة أخرى أكثر

طرافـة. وعنـدما لامست أصابعـه يديـك. عفـواً أو عـمداً. جفلت، ارتعشت، اشتبكت الرؤى وغـاصت الكلمات فطلبت مغادرة المكان ولم يمانع. لم تكن اللقاءات كثيرة.. بل قليلة وغزيرة وثرية، يكفي ثانيها بأن تعودي إلى بيتك تغنين.. لأول مرة تغنين بصوت مسموع بعد أن تأكدت أن الباب مغلق، وتكفي الثالثة أن تبحث في دولاب ملابسك عما يليق بلقائه وأن تحتقري المساحة السوداء التي تغطي كامل الدولاب، وحتى الثوب الأسود الحريري الذي تسللت من بين نسيجه خيوط فضية اللحن لتسقط لمعانها على بقية الثوب، لم يكن مقنعاً بشكل كبير لا لك ولا له، الرابعة كانت كافية لأن تعديه بخلع السواد بعد الحفل التأبيني العشرين وأنك يوم زواجكما ستلبسين ثوباً أبيض كالذي حلمت به طوال عمرك وكالذي حلم به لعروسه طوال عمره. بعد تلك الرابعة، عدت إلى البيت ترقصين، أغلقت الباب والشباك ورقصت، فتشت في حاجات الشهر التي جاء بها السائق والتي صارت تخلو من الفوط الصحية منذ أربعة شهور، عن كريم الحماية من

التجاعيد، لطخت به وجهك، سألت لمياء عن مدربة (الأيروبك) التي تذهب إليها، طلبت منها أن تأتي بها ثلاث مرات في الأسبوع إليك. تشعرين أن وزنك زائد بعض الشيء وتحتاجين إلى فقد بعض الكيلوجرامات. وعندما تخبرك الخادمة التي رافقتك الرحلة منذ زواجك الأول بأن ابنتها قد خطبت إلى جارها، تتبرعين لها بثمن الثوب الأبيض وسوار ذهبي. تمسكين ورقة وقلماً ترسمين تخطيطاً كروكياً لفساتين ملونة، ستخيطينها وستشترينها من دور الأزياء التي تزورينها دوماً لتأخذك البائعة فوراً للثياب السوداء. ليس بعد اليوم تزورين ذلك القسم الأول.. تتذكرين ثوباً أحمر ارتدته نجلاء فتحي في أحد أفلامها منذ سبع أو ثماني سنوات، كنت معجبة بذلك الثوب، كثيراً ما أوقفت شريط الفيديو عن الدوران لتتأملي تفاصيله، تقولين لنفسك «نعم ثوب نجلاء فتحي سأخيط مثله» تكتبين الأماكن التي تشتهدين زيارتها مع ياسر، تصفقين لنفسك، هذه المرة تصفقين لنفسك. لا تحتاجين لآخرين للتصفيق، تخور قواك من الغناء والرقص والتصفيق وتسقطين

في الفراش تنامين تتمنين أن لا تستيقظي إلا بعد الحفل التأبيني العشرين.

المشهد الأخير من الفيلم السينمائي المعروض على خلفية المسرح، الجنازة الجماهيرية وأنت في يومك الأسود الأول، لا تستطيعين البكاء، لأنك مثله.. قوية، تصعدين، المنصة، تلوحين للمصفقين تتسلمين من نائب الرئيس درعاً جديداً، تضمينه إلى تلك الدروع والأوسمة والميداليات التي تجمعت داخل الخزانة الزجاجية في الصالون الكبير، ينحني لك الوزير والوزير الآخر ونائب الرئيس وتلوحين للجميع مودعة، تبتعدين عنهم، تدخلين صومعتك من جديد.. تفتحين أدراج المكتب، تخرجين الأوراق والرسوم الكروكية، تتنهدين بشدة، تنظرين في الكتالوجات التي جاءت بها لمياء إليك، تنظرين إلي الخطوط والدوائر على بعض الموديلات، على قرط لامع معلق في أذن إحدى العارضات، تسقطين الصفحات الملونة وتخرجين علبة السجائر، واحدة، اثنتان، ثلاث، يكفي هذا، لا بل ستكتفين بأربع، الهاتف لا يرن والخطوط سليمة، والوعد يقول أن تبادري بالاتصال بعد الحفل،

عاودت الإمساك بكتالوجات الأزياء والأخرى التي بين الجزيرة التي تحلو الحياة بها وجزر أخرى، ما كنت تعلمين بوجودها على الأرض، بزهور وطيور ما كنت تعلمين أن الله خلقها.. تتنهدين، تنفثين نفثة من الدخان في الفراغ والباب يقول إن أحدا ما يطرقه.. الخادمة أم العروس.

رئيس الجامعة الوطنية يريد مقابلة السيدة الجليلة، ليحدد موعداً لتسليمها الدكتوراه الفخرية في حفل بهيج.

تؤكدين لها أنك سوف تحضرين بعد قليل تعاودين التنهد، تتحرك قدماك للدولاب تقفين أمامه طويلاً تمتد يداك إلي الأمام ثم تعود إليك، تنتظرين إلى سماعة الهاتف تمتد إليها يداك ثم تعود ، تسقطين علي حافة السرير، لا تشعرين بالسائل الشفاف الذي امتلأت به حدقتا عينيك، تخرجين ثوباً أسود بحزام من الساتان وياقة من الساتان المثقب، تندسين داخله.

* * *

عبدالعزيز الصيغ

(اليمن). أكاديمي. نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات

راوية

فاجأها الخبر الذي نقلته إليها أختها أحلام، وعلى الرغم من أن هذا الخبر تأخر كثيراً، سنوات سبع، إلا أنه فاجأها، وأحست بشيء من كيانها يعود إليها، لقد تمنت قبل سبع سنوات أن يتقدم محمود لخطبتها، ولكنه لم يفعل وإنما فضل عليها وداد، وهي فتاة غريبة عنه لا يعرف عنها شيئاً، وهو أمر لم تكن تتوقعه وقتها، لأن محمود كان يعرفها جيداً ويميل إليها عاطفياً، بل لقد أخذت منه ما يشبه الوعد، لقد

أرسل إليها قصيدة يصف لها إعجابه بها، فلماذا تركها وفضل عليها وداد.

لقد كانت طوال هذه السنوات السبع تتساءل بينها وبين نفسها: لماذا تركها، ولكنها لم تجد جواباً.

وبحكم أن محمود قريبها، فقد ظلت تراه وتكلمه، وتظهر له الأمر كما لو أنه عادي، ولا يثير أي شيء، ولكنها كانت تعرف أنه كان يدرك أنها تتألم، أو على الأقل تألمت عندما تركها وخطب وداد، المرأة التي أثبتت الأيام الأولى من زواجهما أنهما غير منسجمين، وكانت تتوقع أن يتركها في الأشهر الأولى أو العام الأول ولكنه ظل معها على خلافه الدائم.

فاجأها الخبر الذي نقلته لها أختها أحلام المتزوجة من ابن عمها شقيق محمود، وهي تعرف تماماً أن أختها أحلام تعرف تفاصيل القصة كلها، ولكنها أرادت أن ترى رأيها هي في محمود فهو الحبيب الأول، بل إنها رفضت بعده، وهو موقف لم تكن تفهمه حتى أختها، والغريب أن راوية كانت تعلن هذا لأختها ولبنات عمها اللواتي عرفن الخبر بعد ذلك أخبرتها أختها ذلك اليوم أن محمود تقدم لخطبتها.

كان الوقت عصراً وبعد أن استقرت بالأختين الجلسة التي عادة ما يجلسانها كل يوم، بدأت أختها تزف إليها الخبر، كانت أختها تعلم في قرارة نفسها أن راوية لن تقبل، علي الرغم من أن محمود يعد عريساً رائعاً بكل المقاييس فهو من الأهل، أي أنهم يعرفون عنه كل شيء، وهو موظف كبير في شركة، ويتقاضى راتباً مغرياً، وهو موعود بمناصب أعلى فهو معدود من الكفاءات، إلى جانب أنه يتمتع بسمعة اجتماعية جيدة، وحتى العيب الذي قد يبدو عيباً، لا يعد شيئاً أمام المميزات الأخرى التي يتمتع بها وهو أنه له ثلاثة أولاد من وداد، فهؤلاء الأطفال لا يشكلون عبئاً.

حين استقرت الجلسة بالأختين بدأت أحلام الحديث قائلة:

- إيش رأيك يا راوية في محمود.

- إيش الخبر، ماله محمود.

- محمود تقدم يطلب يدك.

- بعد إيه.

- إنـي عـارفـة الـقـصـة، ولـكـن تـغـيـر الـظـرف، وأنـت تعرفينه تماماً شخص ممتاز ويحبك.

- قـصـة الحب هـذه إنـي عـارفـتـهـا تمـام، أمـا تـغـيـر الظروف، فمسألة أخرى.

- يعني موافقة.

- اتركي الموضوع، يحتاج تفكير.

لم تكن أحلام تتوقع أن أختها سوف تأخذ الأمر بهذه الجدية، كانت تتوقع أنها سترفض المسألة دون تردد ، وقـد أعـجـبـهـا هذا المـوقـف، كانـت تـتـمـنـى أن تتجاوز أختها عقدة محمود الذي حملتها السنوات السبع الماضية، لم تكن هي تعرف أن أختها تحب محمود ذلك الحب القوي الذي ظهر عليها بعد أن تزوج محمود من وداد ، كانت تراهما محمود وراوية أحياناً ، وتحس بالميل الذي يبديه كل منهما للآخر، وكانت مسرورة بهذا التقارب الذي كان بينهما ، كانت أختها صغيرة لا تتجاوز العشرين، حين بدأ الإحساس بينها وبين محمود ، ولما كانا يعيشان في شبه أسرة فهما أسرتان متجاورتان، وكانت هي متزوجة من أخيه حامد فقد سعدت كثيراً لأختها ، وتمنت أن يـكـون

محمود عريساً لها، أما أختها فقد كانت مندفعة له اندفاعاً، وكان محمود وقتها قد جاوز الثلاثين، ولم يكن محمود ينظر لمسألة العلاقة بينه وبين راوية بالدرجة نفسها التي كانت تنظر لها راوية، كان يميل إلى راوية، ويحمل لها في نفسه كل التقدير، ولكنه كان متردداً بينها وبين أخريات كن يدرن في باله، لم يكن يسمح لنفسه أن يعد أياً منهن بوعد ما ولم يكن يمنح نفسه من أي منهن إلا الإحساس البريء الذي لا يرى أنه يؤثر على احترامه لنفسه إذا ما حسم أمره واختار أياً منهن، وكانت راوية هي مرشحته الأولى لأنها كانت هي أقرب الفتيات إليه مسافة ووجداناً، وكان هذا الأمر الذي يقربها منه يبعدها منه، كان لا يريد أن يختارها لقربها، وإنما يريد أن يختارها لأنها مفضلة حقاً عنده، ولأنها المرأة التي تناسبه حقاً.

كان محمود يحمل هم راوية، وكان يحس بأن هذا الميل الذي يحس به تجاهها قيد يقيده، كان يخشى أن تكون راوية قدراً مفروضاً عليه، وقد زاد إحساسه ذلك حين شعر أنها تتصرف معه وكأن المسألة انحسمت، وأنها له وهو لها، كان يشعر أن ذلك يجعله يبدو مكرها على الارتباط بها، كان يحس أن

راوية لا تترك له مجالاً لأن يختارها ، كانت تتعامل معه بوصفها زوجة المستقبل، في حين أن الصلة لم تكن بينهما تتعدى الابتسامات وعبارات المجاملة، وقد شجعته بجرأتها إلى أن يكتب لها قصيدة يعبر لها عن إعجابه، ولم يكن هو يعتبر أن هذه القصيدة وثيقة اعتراف رسمية، وإنما كانت وسيلة تعبير عن إعجابه، وهي كانت فعلاً محط إعجابه، وكان يفكر فيها في أحيان كثيرة حتى عندما كان يسافر أحياناً في سفرات قصيرة إلى الخارج كان يتصور نفسه وإياها متزوجين، ولم يكن إذا خلا بنفسه يتصور أحداً ممن يعرف من زميلاته في العمل زوجة غيرها ، ولكنه كان يرى المسألة غير محسومة، هي فقط تمتلك الشروط التي يريدها في من يود الارتباط بها.

وذات يوم حين جاء من سفر، فاجأه زعلها ، واحتجاجها على عدم الاتصال بها بعد وصوله، ولم يكن يدري ماذا يقول لها ، لقد كان يتصورها في بداية الأمر عاتبة، ولكنها كانت متغيرة وغاضبة قالت له:

- هل استلمت الرسالتين التي أرسلتها لك.

لم يدر ماذا يقول، لقد استلم الرسالتين، ولكنه

لم يرد عليها ، لأنه لم يرد أن يلتزم لها كتابياً ، فهو يحس بالتزامه لها معنوياً ، ثم إن رده عليها سيكون اعترافاً منه ليس أمامها فقط ولكن أمام الآخرين، وأولهم أقاربه، لقد أوجس في نفسه أن هاتين الرسالتين محاولة منها لتقييده ، ولذلك لم يرد.

أجابها دون أن يقصد شيئاً:

- أي رسائل، لم أستلم رسائل.

كانت هي قد أحست أنه يكذب، كما أحست أنه يريد أن يتنصل منها ، وعلى الرغم من أنه حين رأى أنها تشتعل حنقاً منه على إجابته تلك أراد أن يتلطف معها ، إلا أنها ردت غاضبة:

- لا تظن أنك الوحيد.

كان يحس بالحرج من مكالمتها ، فلم تمر على وصوله من السفر إلا ساعات قليلة، لم يكن يتصور أن يكون الموقف بهذه السخونة، أحس أن العبارة أكبر مما يحتمل، أراد أن يهدئها ، فرد عليها وهي منفعلة في التلفون.

- سوف أراك لأوضح لك الأمر.

ولكنها انفجرت غاضبة:

- لأعتقد أنك ستراني.

ولم يدر ماذا يقول، ولكنه كان ممتعضاً من هذا الموقف الذي لم يتوقعه، لقد أحس ذلك اليوم أن راوية تسحب كل رصيدها من الإعجاب والمحبة، والتفضيل الذي كان يراها تستحقه، لم يجب سوى بكلمة واحدة.

- طيب.

وأغلق جهاز التلفون وأحس أنه أغلق وقتها صلته بها، وتنفس الصعداء وبدأ يفكر:

- أهذه هي راوية التي كنت أمني نفسي بالارتباط بها، وكنت أحلم معها بأسعد الأيام، لا تظن أنك الوحيد، ماذا تقصد بهذه العبارة، أهناك اخرين في حياتها، وتعلن ذلك أمامي، أهي تريد أن تغيظني، وأياً كان قصدها فإن المعنى الظاهر لها لا يترك مجالاً لقبولها.

واستقر في نفسه أن من الأفضل له أن حدث هذا الذي حدث، فهو كان يشعر بالارتباط المعنوي الكبير، وكان يحس تجاهها بصلة وثقى، وكان يحس أنه لا

يستطيع أن يتجاهلها حين يريد الارتباط، فهي الأقرب مسافة ووجداناً، ولكن هذا الموقف جعله يتردد، بل جعله يتحلل من ارتباطه النفسي بها.

ورن جرس التلفون بعد دقائق قليلة، وكان صوتها، وأحس به متغيراً، وعلى الرغم من أنها كانت تعتذر عما بدر منها، ولكنه هو كان قد تغير، وقد أحس بشيء من الإكبار لها لهذا الإسراع منها في تصحيح الموقف وهو موقف ظل يكبره فيها باستمرار، قالت له:

- اعذرني، لم أكن أقصد.

وأجابها بفتور:

- حصل خير.

وبعدها كان قد قرر أن يتجه اتجاهاً آخر، وكان له القدر بالمرصاد، فارتبط بوداد التي لم تكن تملك من الود شيئاً، وأحس أنه كان أعمى حين ترك راوية، وقد غلبته طيبته فلم يرد أن يتركها من السنة الأولى وقد صار بينهما رضيع، وظل يأمل في إصلاح ما لم يستطع حتى انسحبت منه الأيام والسنوات، ووجد

نفسه يحاول المستحيل، وحين فكر أن يرتبط بأخرى بعد أن وجد نفسه طليقاً لم تكن أمامه إلا راوية.

لم ينس راوية طوال السنوات الماضية، كان يراها دائماً، وهاله أنها لم تتزوج، وقد عرف فيما بعد أنها كانت مضربة عن الزواج، وظلت تبادله الاحترام والتقدير وتظهر له مودة، وسمع من قريبته أنها لم تتزوج بعد أن تركها هو، وقد حمله ذلك الكلام عبئاً إلى أعبائه، وكان بإمكانه أن يترك وداداً بعد السنة الأولى أو الثانية، ولكنه لم يرد أن يكون متجرداً من الوفاء لأبنائه، ولذلك فعل ما فعل من أجلهم.

وحين أقدم إلى خطبة راوية لم يكن يتصور إلا شيئاً واحداً هو أن أيامه السعيدة ستبدأ، وأن مرحلة الأحلام سوف تشرق شمسها، ولكنه كان واهماً، فقد عادت راوية لكي ترد له الصفعة التي لم تبرد حرارتها من على خدها، وتفاجئه كما فاجأها بالإعراض عنه والاعتذار له، لقد تركته على الرغم من أن قرارها لم يكن في صالحها فهي تميل إليه، ولكن لم تكن تريد أن تفوت الفرصة في إظهار قدرتها على إذلاله كما فعل هو من قبل.

* * *

فاطمة منسي

(السعودية). تعد لإصدار مجموعتها القصصية الأولى.

سراب وحلم ومطر

ليلة شتائية صاخبة.. شعاع البرق ينعكس على النافذة هزيم الرعد في الخارج ينزرع رعباً في عظامي.

تمتمت ببعض الأدعية المأثورة وأنا أرتجف من البرد والفزع.

الأفكار تصطخب في رأسي كالأمواج الهادرة.. الهواجس تصرخ في صدري كالمردة.

غرفتي باردة.. باردة وموحشة.. تبدو بلا سقف.. بلا أبواب.. بلا نوافذ.

ضقت ذرعاً بالتحرز والهلع.. بالأسرار.. بالأشياء التي ينبغي ألا يعرفها أحد.

ضقت ذرعاً بنفسي.. بالحياة والناس.

فكأي يرتعشان وأسناني تصطك.. نبضات قلبي تتسارع في جنون.

آه.. ليت قلبي يسكت إلى الأبد.

(1)

كفاه نبضا..!

كفاه حمقاً ووجعاً.. كفاه.

الليل يتسلل.. أستاره قاتمة أكثر من أي وقت آخر.

الليل الحنون الذي طالما لمس آلامنا الدفينة وجروحنا الغائرة.. الليل رفيق أحلامنا الكبيرة وأوهامنا التي لا تحد وذلك السراب الكثيف الذي نغرق فيه حتى أذقاننا.

نضطر أحياناً إلى أن نكذب على أنفسنا ونخدعها ونتوهم لنعيش حياة أقل مرارة.

في حياة كل منا كذبة رائعة عزى بها نفسه طويلاً!

(2)

قـررت أن أفتـح الـنافـذة.. أعـرف أن هـذا ضـرب مـن الحمق.. ولكن لا بأس سوف أرتكب هذه الحماقة.

قمت فعالجت النافذة.. انفتحت نصف فتحة.. مددت رأسي وسرعان ما تراجعت أمام تيار الهواء البارد.. وقطرات المطر التي انغرزت في وجهي كالمسامير.

أعدت إغلاق النافذة متذمرة ثم قبعت في ركن من أركان الغرفة

تطلعت حولي.. حاولت أن أتشاغل بالقراءة أو حتى الدراسة ولكنني كنت متضجرة وتعبة.

جلست على المقعد.. حاولت أن أستريح في جلستي فجذبت نفساً عميقاً.

وضعت يدي اليمنى تحت ذقني مرهفة سمعي لصوت المطر والرعد في الخارج

شعرت وكأن النعاس يغزو أجفاني فاستسلمت ملقية برأسي على الطاولة.

جفلت من لمسة باردة.. انتفضت قليلاً ثم رفعت

رأسي.. تطلعت بنظرات نعسة كسولة.. أو.. إنها أمي.

هكذا...!

تنامين وأنت جالسة وفي هذا البرد وبدون غطاء..

مهملة.. دائماً مهملة!

ثم سحبتني بيدي ودفعتني برفق إلى فراشي ووضعت البطانية فوقي دون أن تسمح لي بكلمة واحدة.

(3)

تقلبت كثيراً في الفراش.. فراش خشن وبارد.. لكن حرارة الأفكار في صدري منحته بعض الدفء.

تقلبت يميناً وشمالاً.. تثاءبت وجربت كل أوضاع النوم الممكنة ولكن دون جدوى.

قرأت الفاتحة والإخلاص وكذلك المعوذتين.

غادرت الفراش متثاقلة ضغطت زر الكهرباء فامتلأت الغرفة بالضوء.

فتحت دولابي ثم تناولت المرآة.. نظرت إلى وجهي ملياً ثم ضحكت وكأنني أرى ملامح أخرى ليست لي.

يا إلهي..!!

أأنا متعبة إلى هذا الحد؟

أبدو وكأنني حرمت من النوم شهراً كاملاً.

عيناي حمراوان.. متورمتان تحيط بهما ظلال قاتمة من شدة الأرق وجسدي متصلب ومدقوق.

رميت المرآة ونظرات في الساعة.. إنها الواحدة بعد منتصف الليل.

وفجأة.. برقت في ذهني فكرة لقضاء هذه الليلة النكدة.

(4)

تسللت في غرفتي.. مشيت بتؤدة على أطراف أصابعي إلى غرفة الجلوس..

حاولت قدر المستطاع ألا أثير أية جلبة.

فتحت التلفزيون.. قلبت الإرسال على القناة الثانية.

يا لسعادتي!

إنه فيلم أجنبي.

الدخان الكثيف يتعالى كحلقات دائرية هنا وهناك.

ضحكات.. همسات.. قهقهات.. شفاه لزجة ووجوه حليقة.

ضجيج.. تصفيق وصفير.. الصخب هو الحياة.. بالصخب نعيش لأننا ننسى أنفسا ولو لفترة وجيزة.

(5)

تنفس الصبح عن ضوء وطهر وبراءة.. أفاقت الدنيا كلها على وشوشات الفجر ونغمة الحياة شجية عفية.

مسحت عن عينيها خدر النعاس اللذيذ لتفتح صدرها ليوم جديد صليت.. ارتديت ملابسي وتوجهت نحو المدرسة.

وفي المدرسة أنسجم كلياً.. أشعر أنني مازلت على قيد الحياة.

ضجيج الطالبات في الفناء والممرات.. صراخ المعلمات أحياناً.

الحصص وكذلك الدروس والاختبارات ومقصف المدرسة.. حتى طابور الصباح يشعرني بالبهجة الغامرة.

تخيرت ركناً منعزلاً من الصف.. أخذت أتصفح كتاب العلوم.

هرولت الطالبات نحوي وتحلقن حولي.. هاه.. هل سمعت آخر نكتة!! ثم تعالى الضحك في المكان.

لويت شفتي وأجبت مشددة على الكلمة: لا.

وفي الحقيقة أنا لا أحب النكات السخيفة.

ههه... معقدة. قالتها إحداهن وهي ترمقني ببرود وحقد.

لكزتها إحدى صديقاتي وهي تقول بسخرية: بل هي متفوقة أيتها.. الـ...!

رميت الكتاب وجلست على المقعد وأنا أكاد أن أنفجر من الغضب.

لمسن مدى شعوري بالغيظ فحاولن الاعتذار مني.. بدأت الحصة الأولى.. دخلت أستاذة العلوم ساد الهدوء المكان.

شرعت تطرح بعض الأسئلة بعد التفتيش على الواجب.

تـأمـلـتـهـا لـفـتـرة.. لـقـد كـنـت شـديـدة الإعـجـاب بشخصيتها.. كانت من أولئك النوع من البشر الذين يفرضون احترامهم على الآخرين.

كذلك بقدر جديتها وصرامتها في العمل كانت رقيقة للغاية وعطوفة ومتفهمة في تعاملها معنا.



علـــــي
زعـــلـــة

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

المِقصلة

ما إن فتح باب صالون الحلاقة مخترقاً حجب الروائح المكتظة بغبار الشارع القريب وأنفاس القاعدين حتى اندفع باتجاه الحلاّق مادّاً يده بالنقود.

جالت عيناه على الكراسي القليلة المعدّة للانتظار.. كان أكثرها مشغولاً بآخرين ينتظرون دورهم كي يتربّعوا هذا الكرسي الأحمر، اتجه إلى أحد المقاعد الفارغة.. حشر جسده النحيل وسط نظرات

أخذت تقرصه من عيون الجالسين، خطرت بخاطره الصغير عدّة احتمالات تفسّر تلك النظرات.. هل كان منظره غريباً عندما يجيء وحيداً بسنينه الست؟ لكنهم لا يدرون أن أباه قد اصطحبه إلي هنا مرات عديدة ومع ذلك لم يُفلح في إقناعه بارتقاء الكرسي لجزّ شعره، أم أنهم يستغربون تصرّفه.. حينما أعطى الحلاّق أجرته قبل أن يحلق؟! لكنهم - وهم الكبار - لم يدركوا خطته الذكية التي دبّرها لحصار مشاعره وحصار شعره!

حكّ أرنبة أنفه واسترخى في جلسته ليُعلن إلى نفسه سحق تلك الخيالات الي تراكضت بخاطره. أخذ يتلهّى بمفردات المحلّ، نظره يزحف عن الباب الزجاجي المطلّ على الشارع إلى جهاز أسود ضخم يتعلّق جوار الباب وتنبعث منه أصوات تعلو وتنخفض دونما تحكّم من أحد! عندما سأل أباه في مرة سابقة أجابه - دون اكتراث - أنه جهاز تسجيل، لكنه لم يفهم بالتحديد وظيفة جهاز تسجيل في محل حلاقة الشعر.. لاسيما أنه بلغة لا يفهمها.

عدّل جلسته، آلمه الخشب الذي تكشّف عنه إسفنج المقعد القديم وقعت عيناه على خزّان الشاي الملاصق لمقعده... الذباب يحوم حول فوهته، نظر إلى القاعدين معه كان اثنان منهما يرشفان الشاي بلذّة مُعلنة.. مطّ شفتيه وانزوى في مقعده.

تسلّل الوقت سريعاً - على غير عادته في لحظات الانتظار - ولم يبقَ عند الحلاق سوى رجلين اثنين، أحدهما متربع على الكرسي يلتذّ برذاذ الماء الذي تنفثه زجاجة صفراء تبدو لامعة بيد الحلاق! والآخر منتظر غير بعيد عنه يتحسّس شاربه المتراكم.

تلاحقت دقّات قلبه.. إنها المرة التي لا يدري كم هي تنسحق تحت وطأة هذا الاختبار الخانق، إنه بالتأكيد يريد التخلّص من هذا الشعر الذي تدلّى على جبينه وأذنيه.. يريد التخلّص من قهر جدّته التي تعَيره بأنه مثل البنات، بل إنها تناديه في أحيان كثيرة بأسماء مؤنثة.. يمقتها، أمه هدّدته بعنف أكثر هذه المرة لن تتردد في جزّ شعره بسكّين المطبخ، لقد كان غضبها مخيفاً في المرة الماضية عندما أعطته

نقوداً للحلاقة فعاد يداعب كرة بلاستيكية وقضيب الحلوى يذوب في فمه.

هذا الشعر سبّب له مشاكل كثيرة، نقطة ضعف في عراكه مع أولاد الجيران، هو يريد التخلص منه بأسرع وقت لكنه.. يخاف، يخشى منظر الدم المنبعث أسفل الموسى من رؤوس الأطفال الذين رآهم على الكرسي.. صراخهم يحتلّ أذنيه، بالرغم من ذلك الودّ الذي يحاول الحلاق أن يبدو على وجهه تجاه الأطفال.

انتبه إلى أنه بقي المنتظر الوحيد بعد أن ارتقى الرجل ذو الشارب المتراكم كرسيّ الحلاقة وأسلم شعره للحلاق، كانت الشمس تميل إلى الغروب خطر بباله لو أن له قوة خارقة تمكّنه من الضغط على قرص الشمس ليختفي، تمنّى من كل قلبه أن يُؤذن للمغرب فيُقفل المحلّ للصلاة.. تعلّق بشفتي الحلاق لعله يقول له تعال بعد الصلاة ويعود إلى أمه بعذر قوي قوة الغروب.. تمنى أي شيء يعيق أو يؤجل - على الأقل - صعوده على هذا الكرسي الأحمر.

قطع الحلاق شوطاً كبيراً في رأس الزبون

الأخير، والصبي يصارع نفسه وصراخ الجهاز المتعالي ونبضاته تتلاحق، نظراته تتيه، سرَّح نظراته من خلال زجاج الباب إلى الشارع، تابع السيارات والمارة، تطلعت عيناه إلى أعلى قليلاً، راح يتهجّى لوحات المحلات القريبة حرفاً حرفاً، باغته صوت جدته وأسماؤها المؤنثة، سكّين المطبخ تلتمع بين عينيه، خيوط الدم وصراخ الأطفال... أسند ظهره إلى المقعد المتآكل، تذكّر نقوده التي أودعها بيد الحلاق.. أطلق زفرةً قصيرة، التفت إلى الكرسي الأحمر كان الرجل يتهيأ للّمسات الأخيرة، تحفّز الصبي... (نعيماً) لم تكد تقفز هذه الكلمة من فم الحلاق وتلامس أذنيه حتى أطلق ساقيه للريح... مطيحاً بخزّان الشاي الصدئ.



إبـــراهـــيـــم
الـــنـــمـــلـــة

من مواليـد 1969م ***(السعـودية).***
صدر له مجموعة:
1 – ***دمعة الرداء*** ***(***1995***).***
2 – ***ضجيج الأجساد والخطوات – تحت الطبع.***

الفال

حينما عم الظلام أركان غرفتي لم أكن موجوداً بها!!! كنت هناك على أريكة لم تمل سكون جسدي، أتصفح ذاكرتي من خلال نصوص شعرية متناثرة أبياتها فوق منضدتي، كنت أترقب بلهفة ظهور وجهها بين تلك النصوص.

وكانت هي......

روحاً التحمت مع روحي، رفضت شمس

الطرقات لتخلق ثواني من هدوء يتجسد بها التقاء الروحين معاً. تنعم هي كثيراً بابتسامتي وأنعم أنا باكتشاف المعاني التي قرأتها ولمستها برفضها لشمس الطرقات!!!..

ورحلت.. تركت بيني وبينها مسافات كبيرة. رحلت وتركت خلفها قلب طفل يعيش بعيداً عن جسده الصغير، وتركت أوقاتاً كثيرة من الفراغ، هدوء كثيف أتى خلفها واستكان على جدران غرفتي، أبكاني الظلام وبكى دمعي!!.

وامتدت ذاكرتي إلى منعطفات بعيدة عن تصوري حتى رأيتها أمامي!!!..

تصدح بصوتها الدافئ الحزين نفس أبيات الشعر التي شدوت بها في رحيلها!!.

* * *

... حينما مررت أظافري على باطن كفي، لحظتها تذكرت مقولتها..

(إذا حككت باطن كفك اليمنى سيرزقك الله بمال..)..

كان صوتها قريباً جداً من مسمعي حتى إني تلفت يميناً وشمالاً بحثاً عنها وصفعني اليأس وأدركت وضعي وابتسمت حينما مررت أظافر كفي اليمنى على باطن كفي اليسرى!!!..).

في غيابها دموع غسلت كل أنحاء جسدي..

وحزن استسغت طعمه حينما اعتاد وقتي على تجرعه..

وألم أخفيته على من حولي ووجدته في ملامحي..

ودعتني قبل أن ألقنها نطق الشهادتين..

ودعتني وتركت أشياء كثيرة خلفها ورحلت!!..

(1)

قال لي والدي ذات يوم:

الحمد لله لقد كبرت يا بني، لم أشعر بكبرك إلا بهذه الشهادة - ومد يده بشهادتي الجامعية التي كانت أول من لمسها - ولم يبق الآن سوى الوظيفة والزوجة - قال كلمته الأخيرة وفي نظرات عينيه ابتسامة لم أعرف مغزاها..

وكانت الـوظـيفة.. وعـشت فـرحة آخر شهـر.. وأخذتني سنين عديدة قبل أن أجلس أمامه وأقول له:

لقد جمعت من مال الوظـيفة ما يكفيني للزواج يا أبت..

حيـنما لمحت نفس ابتسامة السنين الماضية قد عادت من جديد في نظراته..

وكانت الزوجة.. بيت يقطن في الأدوار العليا، وسعادة ليس لها طعم السعادات الماضية، رونق من الأحلام كانت هي، وكتـلة من المشاعر كنت أنا.. وسقطت!!

سقطت ذات صباح قبل أن أغادر الدار متوجهاً إلى مقر عملي، وضعت يدها على جبينها ولفت بجسدها وكأنها ملدوغة ومن ثم سقطت!!..

تركت جسـدي عند باب الدار وهرعت نفسي لها، هززت رأسها يميناً وشمالاً.

اتجهت إلى غرفة النوم وأحضرت معي قنينة عطر، رشـشتها على كفي وأوسدت كفي أنفها حتى

رأيت حياتي تنكمش في عينيها حينما أوشكتا الانفتاح.

حملت جسدها وأوسدتها الفراش، نظرت إلي وكأنها تراني لأول مرة ثم ضغطت على يدي بقوة، عانقت شفتاها ابتسامة وقالت لي:

لا تخف.. فالله العالم أن ولي العهد قادم بإذن الله – ازدادت مساحة ابتسامتها حتى ملأت وجهها –.

حينها أردت أن أضمها لفرحتي بإفاقتها وبهذا الخبر السعيد..

(2)

أحلام كثيرة تبادرت في مخيلتها ومخيلتي، لم نكتف بذلك بل تمادينا في انجذاب الخيال إلى حيز الواقع، فكان هناك التخت الصغير المملوء بألعاب كثيرة ومختلفة وذلك المخزن الجدد الذي أوجدناه يحمل كل مستلزمات القادم الجديد حسب فحص الطبيب الذي قال لنا:

يبدو من خلال الأشعة أن المولود ذكر..

نظرت بابتسامة زهو إلى ملامحي وقرأت من نظراتها سؤالها.. قلت لها:

سيكون اسم أبي ما تنادي الطفل به.

ضغطت على يدي بقوة وعشنا سوياً في انتظار أن يتلحف جسده شمس الحياة.. كانت تضغط على بطنها بهدوء، أرى تعابير وجهها تحكي واقعاً من الألم، لم أستحمل هذا الوضع، قلت لها:

دعينا نذهب إلى الطبيب..

لم تمانع فوقع الألم أكبر من رفضها لذلك رغم انبثاق شيء من التردد في حركاتها..

(3)

قال لها الطبيب:

أنت الآن في الشهر التاسع والولادة على وشك.. عليك بالمشي.

قلت لها:

دعينا قبل مغيب كل شمس نجوب الأرصفة..

لا أنا أشعر بالتعب، وخاصة عند مفاصل قدمي..

تركتها لراحتها حتى دوى مسمعي صراخها..

لبست ثوبي علي عجل، أركبتها في المقعد الخلفي للمركبة، في الطريق لم أر الطريق، رأيي يعيش بنظرات عيني للخلف، وصراخها يكاد أن يخرج للمركبات الأخرى، وحينما دخلت من بوابة الإسعاف رأيت في ملامح كل الوجوه المزدحمة مأساتي، تفصدت في نظراتهم وكأنهم يبحثون فوق همهم همي!!!

لم أبال بهم كثيراً فليست لي القدرة على احتمال همهم فوق همي...

(4)

كانت لحظات صعبة، تناثرت فيها كل الأمسيات الماضية، هربت من واقع اللحظة إلى نافذة الممر الطويل، أنظر إلي اللاشيء، وأسقط في نفسي واقع اللحظة، أعيش بداخلها وأتوجع ألمها وأضم دمعها بعيني.

خرج الطبيب.. تساقطت نظراتي المبلولة على هيئته، ربت على كتفي بملامح من حزن.. حينها عرفت أن الحزن قد انثالت من ملامحه لتسكن ملامحي..

(5)

سحب أبي إلحاح تلك السنين الماضية ورماه على وجهي!!!

نظرت إليه بدهشة، قفزات الطفل الصغير وصرخاته تصنع بلساني ألف احتجاج واحتجاج.. رفضت إلحاح السنين.. ورميت رفضي تحت مسمع أبي.. وقال لي:

اسمعني بني.. لن تعيش العمر هكذا، والذي مضى انتهى فكر بنفسك وبحياتك وخذها مني كلمة يا بني.. ستؤول بك الأيام إلى مدركات لن تستوعبها أنت الآن، لطمني الصمت لحظات، رأيتها في صمتي أمامي، تقترب مني.. تقترب مني.. ترجلت من مكاني واقفاً ومدت يدي لها لأحضنها - كانت نظرات أبي تشوبها الفرحة والألم بنفس الوقت -

غشاوة دمعي ألغت كل المرئيات التي حولي، حضنتها وعشت عالماً بعيداً عن عالمي، قبلتها بكل ما أحمله من شوق ولهفة لها.. لم أفق من حالتي تلك إلا على صرخات ابني طالباً أن أبتاع له بعض الحلوى وهو بين أحضاني.

2002/5/9



أحـــمـــد الـقــاضــي

(الـسـعـوديـة). أصـدر مـجـمـوعـة الـريـح وظـل الأشياء 2001.

بابلي

خيبات كثيرة صادفتني. في أول الأمر راجعت محفوظاتي ومعتقداتي كلها.. رسمت لنفسي طريقاً أتخيل أنه مناسب لمهارتي في العمل.

أقوم مبكراً. أصدف أسرع سيارات الأجرة، وعندما تقصر المسافة لمقر عملي يحصل شيء.. بل أصبحت أظن (أنه يجب أن يحصل شيء) عطل ميكانيكي في السيارة، أو حادث مروري يقفل

الشارع بسببه، أو تعطل إشارات المرور مما يشكل اختناقاً، أو عملية تفتيش بسبب أو دون سبب. أصل متأخراً: (دائم التأخر.. مخصوم منك..).

كلما تقدمت خطوة إلى الأمام خصم مني خطوتين إلى الوراء. لا أدري كيف لا أشتت ذهنك أيها القارئ.. لكن ساعدني.

أعود إلي المنزل، لا أحد، مطلوب مني عمل كل شيء. أبني أهدم أغسل أكوي أنام أحب أواصل الأصدقاء أقرأ. لكن باختصار لا شيء يساعدني على ذلك أضطر للنوم جائعاً. أختصر كل المزعجات بشيء الاستلقاء ببدلتي التي سوف أدفع ثمنها من راتبي المقبل إن لم يخصم. أحببت صديقتي «مي» قلت لها إنني رجل مشؤوم أرجو أن تتحملي. ضحكت معي كثيراً ثم ذهبت لمدير مكتبنا ذي الهيئة المرتبة صاحب البترول آخر موديل.

إنني تعيس أود قراءة كتاب الآن. أمد يدي للخزانة أحضر منها كتاباً قديماً بعنوان التعاسة الأبدية ليست سراً لمؤلفه معن رام وحيد. لقد سررت بقراءة

أجزائه الأولى على مدار ليالٍ كثيرة كثيرة جداً. كنت كلما أقرأ الصفحة أضع عود ثقاب في منتصفها ليشتعل يومي ذلك بما في الصفحة أو قريباً منه. طردوني من الشقة. أخذت أمتعتي رتبتها على الرصيف، وبجوارها جلست أنظر إلى العالم هل يتغير؟.

اسمي فلان.. أحب أن أفتش عن أشيائي الضائعة في أوقات الفراغ. فتشت مرة عن معطفي (ذاك المعطف الذي أتدثر به في شتاء تشرين المزعج) فلم أجده. لكنني جعلت لنفسي جدولاً للتفتيش، وكان المعطف في رأس القائمة. عند استيقاظي يلح علي هذا الأمر. أتناساه. أذهب إلي عملي، وبمجرد أن أجلس على كرسيي... ألاحظ ضياع شيء فأخرج القائمة، وكان هذه المرة قلمي العتيد الذي أعتز به أكثر من بنصري الأيسر في حال ضياعه.. وبعد جهد من التفتيش ثبت القلم في القائمة نفسها. إن القائمة تزيد، هناك من أعتقد بمشاغبته لي (ليس القدر بالطبع).

أصبحت أدون موجوداتي في أماكنها في دفتر أسميته دفتر الموجودات. لقد ضاقت الموجودات مع المفقودات. لم تفلح عملية التسجيل.. فعمدت إلى جعل لوحات فلينية في داخل البيت، عبارة عن أسهم.

السهم الأول يشير إلى خزفيات جميلة وثمينة بجانب التلفاز على يسار دولاب الصالة، والسهم الثاني يشير إلي فواتير تم تسديدها لكهرباء وهاتف وماء أحتفظ بكعبها، للزمن ولدرء بعض الأخطاء.

لم أعد أقتنع إلا بوجود الأسهم تحدق في الأشياء. كان هناك سهم يشير إلى كرسي بجانب النافذة الأثيرة، وأمامه طاولة عليها قهوة عربية حارة جداً كتب على السهم هنا (نفسي). إلا أنني عندما فتشت وحدقت لم أجدني.



نـــــــورة
مـــحـــمـــد
فـــــــرج

من مواليد 1979*م (قطر).*
*صدر لها مجموعة الطوطم (*2001*).*

الخطايا

خطيئتي

لقد كان فعلاً مشيناً حقاً، أتذكره كأحقر ما فعلتُ في كل حياتي، لم أذكره لأحد قط، فهو كافٍ لأن يصبغني من أعلاي إلى أسفلي بسواد الذنب العظيم.

كانت الدائرة أمامي على ورقة الامتحان، وفي وسطها نقط خفيفة، لتعطي الإيحاء بأنها برتقالة.

كنت يومها في مرحلتي الابتدائية، في أول صف نتلقى فيه دروس الإنجليزية.

يجب أن أكتب اللفظة بالإنجليزية، أعلم أنها Orange، ولكن أين تقع الـ e؟ قبل الـ g أم بعدها؟

تباً لكل برتقال العالم (يومها لم أقل تباً ولكن أذكر أنني شعرت بكره لا حدود له تجاه البرتقال).

كانت البرتقالة مشكلتي الوحيدة بعد أن أنهيت كل الامتحان، هناك مشاكل أخرى ولكنها أقل خطورة، أما هذه البرتقالة!!

إحدى الطالبات الشاطرات، كانت إلى جواري، ولكن طاولتها كانت متقدمة على طاولتي قليلاً، بحيث كان بمقدوري أن أرى ورقة امتحانها.. رأيتها تفتح نفس صفحة البرتقالة.

لقد غششت منها الـ e!!

ليست خطيئتي

كنت أبحث بين أشرطة الفيديو، عن شريط

فارغ، أو شريط لا يريده أحد، كي أسجل عليه فيلماً كنت أنتظر عرضه من مدة.

هناك رف مقسوم إلى قسمين، قسم للأشرطة الخاصة بي، وقسم لأشرطة أخي. لم أجد شريطاً مناسباً بين أشرطتي، ولكنني وجدت في قسم أخي شريطاً من دون طابع عليه.

فكرتُ بأن أخي لن يمانع إذا ما أخذت من عنده شريطاً فارغاً، ولسوف أعوّضه بآخر لاحقاً.

أدرتُ الشريط في جهاز الفيديو لأتأكد من أنه فارغ وأن بمقدوري التسجيل عليه..

لم يكن الشريط فارغاً كما ظننت، بل كان مليئاً، مليئاً جداً..

لا أستطيع أن أخبر أي أحد عنه.

* * *

يـحـيـى العـلـكـمـي

(السعودية). نشر العديد من القصص في الصحف والمجلات.

سلمى

كما بدا لي فهي امرأة غاية في النشاط والدقة، حتى أنها لا تحدث ضجيجاً عند اشتغالها بأعمال منزلها، وكما يبدو أيضاً فهي تعيش بمفردها في أربع غرف متجاورة داخل حائط قديم، لكن هذا البيت على تواضع هيئته مايزال يقف بصمود في صدر الحي المكتظ بالمباني الحديثة المتنافسة هندسة وبناء.. وسلمى العجوز التي ألبسها عناء المقاومة من أجل

البقاء ثوب الكهولة واستل منها على حين غرة نضارة الشباب ماتفتأ تصول داخل غرفها المتجاورة دون أدنى حديث.

ذات غروب رأيتها تخرج فحماً وتشب في أطرافه النار، ثم تجلس إلى جوار الصاج ترقب المارة وتصغي بعناية إلى الأصوات المنبعثة من الشارع في ذلك الوقت بينما يدها تعبث برفق في خيوط ثوبها المشغول. شعرت حينها أنها تحتوي العالم في هاتيك العينين، وأنها تفتش في أنحائه عن شيء مفقود. كان ابنها ناصر قد تركها ذات مساء بعد نقاش طويل عن المستقبل والآمال.

- ولكني يا ناصر صرت أضعف مما تتصور.

- لن أتخلى عنك يا أمي، سأزورك بين فترة وأخرى.

- ألم يعرض عليك عمل هنا؟ أليست المدينة مليئة بالأعمال والمشروعات؟

- يا أمي يا حبيبتي.. العاصمة تختلف، هناك يمكن لي أن أتجاوز سنوات من الجهد حتى أصل لما أريد، هناك المشروعات، وكبار التجار، وآلاف الشركات،

هناك فقط يمكن لي أن أحقق طموحي.. أن أشعور بالراحة.

- وأنا يا ناصر؟ (سألته بنبرة المهزوم).

- أنت تبقين هنا: الجيران سيقومون بالواجب بل أكثر، وسأرسل لك مصروفاً شهرياً.

ذهب ناصر وعشر سنوات تنخر في كيان سلمى وغرفاتها، وقوافل الانتظار تمر كالمراكب المحملة وجبال من الصبر تنمو رويداً رويداً حتى شهقت، ولم يعد ناصر.

يشتد ومض الجمر من حولها، تغير لونه زفراتها الحارة من وقت لآخر. يتقدم منها أحد الجيران يناولها طبقاً من الطعام، تقبض على يده مع الطبق وتجذبه إليها بشوق ثم تقبل يده.

فوجئت مرة بابتسامة تعلو محياها عندما سلمت عليها.

- كيف حالك يا أم ناصر؟

- بخير، هل سمعت شيئاً عن ناصر؟

- (حاولت أن أخفف عنها): لا تخافي سيعود يوماً، وترينه في أحسن حال؟

- لقد رأيته ليلة البارحة في المنام، كان سعيداً، وممتلئاً (ثم ابتسمت ومرت بيدها المتجعدة - كثمرة ضامرة - على عينيها. (لقد كان هذا سر سعادتها).

وغبت عن الحي زمناً، ثم عدت، فألفيتها لاتزال تحتوي العالم بهاتيك العينين. لكن موقفاً جعلني حائراً لا أملك إجابة، حين لمحتها تخاطب عامل فواتير الكهرباء وهي تنظر إليه، بل أبعد منه:

- يا بني كل هذا المبلغ؟ من أين آتي به؟

ثم السؤال الذي روعه، إذ لم يكن يعلم:

ماذا لو كنت أستفيد من الضوء؟

ماذا لو كنت مبصرة، وأرى؟

* * *

فـاطـمـة
الـرومـي

السعودية. نشرت العديد من القصص في الصحف والمجلات.

رؤيا

استيقظ من نومه مفزوعاً. طاشت يده في الظلام وهو يتلمس مفتاح النور.. أضاءت الغرفة بنور خافت أتاح له رؤية صورته المنعكسة أمامه في المرآة، بدا شكله غريباً، وأنفاسه تتلاحق. بسمل بصوت متقطع وهو يتحسس رقبته بكلتا يديه. اطمأن إلى أن كل ما رآه لم يكن سوى حلم مزعج.

بقي محيطاً عنقه بكفيه كمن يحاول حمايته من

هجوم مباغت، لكن جفاف حلقه العارم دفعه إلى التخلي عن هذا السياج الذي يحيط بعنقه.. تناول الماء بجواره وارتشف منه قليلاً ولسانه يلهج بالشكر، التقط بعض أنفاسه، واستعاد شيئاً من الهدوء رغم أن جسده ظل مجهداً كمن خرج للتو من معركة. أغمض الرجل المجهد من كابوس خانق عينيه محاولاً إغراء النعاس بمعاودة التسلل إلى أجفانه لكن وقع هذه الرؤيا أبى إلا أن يسكب أرقاً في مقلتيه.

* * *

في مقر عمله سرد تفاصيل قص رؤياه المفزعة على زميله، وسأله برجاء عن أي شخص يحسن تأويل الرؤيا لكن زميله الذي لم يخف دهشته وخوفه من رؤيا كهذه نصحه بود نسيان الأمر وعدم الاكتراث بما رآه في منامه ليل البارحة قائلاً: كل الرجال وفي لحظة غضب أو نزوة إقدام قد تتدلى أجسادهم معلقة في الهواء.

بدا حائراً بين رغبته في معرفة مدلولات الرؤيا

وبين خوفه من عاقبة الأمر، لكن شيئاً ما يدفعه لتأويل ما رآه في منامه الليلة الفائتة؛ ربما إحساسه أن هذه الرؤيا ما هي إلا رسالة مغلفة ينبغي له فض مغاليقها.

ربما يكون هذا الشعور بالانقباض هو ما يدفعه للتفكير على هذا النحو.. ليضع رأسه بين راحتيه مستنداً إلى الطاولة: آه يالها من رؤيا مفزعة تنوء هذه الجمجمة بحملها.. عمل جاهداً على إغلاق كل الأبواب والمنافذ حتى لا تطل هذه الهواجس برأسها إلي الخارج متشاغلاً عنها بما أمامه من أوراق؛ لكنها تأبى إلا أن تمارس تسكعها بحثاً عن مخرج؛ فتفكيره ظل مشدوداً إلي ما رآه في منامه: ياله من حبل غادر.. ذلك الذي التف حول عنقي، وجعلني طوال ليل البارحة أتأرجح في الهواء جاحظ العينين، وزبداً أبيض يغطي شفتي.. يستغرب سيطرة هذه الأفكار عليه فهو ممن لا يعنيه أو يهمه شأن الأحلام والمنامات، إلا أنه مال وبطريقة غير معهودة إلى التفكير القلق وإطالة التحديق في المجهول لكن

صوت زميله لا يلبث أن يعاود تحذيره من مغبة الإفراط في مثل هذه الأفكار.

* * *

يجد نفسه محاطاً بعلامات استفهام كبيرة تتراقص فوق رأسه وحوله ليتخذ تفكيره منحى آخر: ترى ما الذي يدفعنا لتأويل أحلامنا ومناماتنا؟! أخوفنا من القادم المجهول هو ما يقودنا إلى ذلك.. أم هي مجرد محاولات لقراءة وجه أيامنا الآتية؟! يقول موجهاً حديثه إلى زميله الذي بدا منهمكاً فيما بين يديه من معاملات آملاً أن يشاطره زميله هذه الوجبة من الأسئلة: ترى هل ما نراه في هذه الرؤيا والكوابيس يعكس غالباً صورة ذلك المستقبل الذي لايزال في صحف الغيب؟

يجيبه الآخر بحياد واقتضاب:

ربما.. ربما.

يعاوده الحنين إلى حرث أرض الأسئلة بشيء من الفضول: أبحثنا عن تأويل ما نراه في مناماتنا يعد

محاولة منا لقراءة ما يخط في تلك الصحف، ونحن في مأمن من تلك الشهب التي أعدت رجوماً لكل من تسول له نفسه محاولة استراق السمع، أو الاقتراب من حيوات ذلك العالم البعيد؟!

لم يظفر هذه المرة من زميله بشيء سوى أنه هز كتفيه وزم شفتيه دلالة على عدم الاكتراث، فلم ير بداً في هذا الصباح العابس من أن يتحسس عنقه ويعود إلي الانغماس في العمل مرجئاً إلى وقت آخر التفكير في معادلة الرعب.. الحبل والعنق، والرؤى المزعجة.

الرياض 1422/5هـ



محمد أحمد باسنبل

(اليمن). نشر العديد من قصصه في الصحف والمجلات.

المتعجرف والزيزفون

قد يمتعض من يراني أمشي الهوينا في خيلاء، رافعاً رأسي في كبرياء، مزهواً بنفسي، لا ألوي على شيء، أختلس النظر بين الفينة والأخرى إلي حذائي الغالي، اللامع، خيفة أن ينثال عليه غبار. يتدلى من وسط خاصرتي خنجر معقوف كمنقار الببغاء، صنعت قبضته من قرن وحيد القرن، وبمئزر حيك بيد حرفي غالى في إتقانه، أسبلته حتى أخمص قدمي في

تكلف، صائخ السمع لحفيف شجيرات الزيزفون الهرمة، التي أكل الدهر عليها وشرب، تتهادى في دلال وغنج، ما إن ترضى قدماي الاقتراب منها حتى تحفني بظلالها الوارفة، مسبغة على الحبور، نختال بنفسينا في شموخ، تلفحنا الريح إذا ما رأتنا قد رنونا نبلغ الأرض طولاً.،

محض افتراء من يدعي أنه سيسري في عروقي يوماً ما بعض تواضع.

لطالما وددت أن ينزاح عن كاهلي مشقة عبوري هذا الطريق، إذ لا مناص لي من عبوره، مرغماً أسلكه، مرد ذلك أنه لا سبيل لوصولي إلى عملي سوى اجتيازي إياه. اصطفت فيه في خشوع منازل كئيبة، متهالكة، استحالت دون إذن قاطنيها إلى أطلال وعروش، تكتنز في جنباتها المتآكلة روائح عطنة، تزكم الأنف، تنبعث دفقاً دفقاً، تهمس لكل قادم ههنا موئل الفقر المدقع، مشيرة لشظف العيش الحضيض، حيث ما وليت وجهك أيها الرائي ترتسم أمامك دلائل العوز.

من الجهة المقابلة يقبع منزل وضيع، يؤثر الفقراء دوننا نحن الأغنياء بالمأوى، هجره مريدوه من أعالي القوم عندما أصبح ينتمي إلى الضعة والبؤس، وأيضاً شجيرات الزيزفون الخرفة، ضاربة جذورها في الأعماق كأنها أم رؤوم، مسدلة أوراقها إلى الأرض عن عمد، إحداها تغطي جذعها بلحاف مهترئ، ربما نسيه جَواب آفاق، تصطفيني بمنزلة عندها، إذ أعيث فساداً بأوراقها، وألكز جذوعها في خشونة، ولا تنبس ببنت شفة. صفوة القول، إن جاء رسامو الواقعية إلى هنا يوماً ما، فلن ينقصهم شيء إن هم راموا تجسيد الفاقة في أبهى صورها.

تابعت سيري بخطوات وئيدة متثاقلة، يندلق الفخار من جنباتي، مصوباً ناظري إلى أعلى، مخترقاً بهن عنان السماء، وفجأة انبرت على حين بغتة عجوز شمطاء في أسمال بالية رثة، جلبابها عتيق ممزق، رأسها مكسي بخرقة مليئة بالأدران، يشيء الفقر المدقع من بين ثناياه، كأنه ولد للتو بين حجرها، يستقي آلامه ومآسيه من زبدة نحرها، شدت

إزاري فـي قـوة وفـي خنـوع وبصـوت ضـارع مـتـهـدج قالت:

- أطعمني.

لا أبـدو وديـعـاً حـين تـسـتـثـار عـنـدي مـشـاعـر التقزز، أبدو كالشيطان وربما أشنع، اكفهر وجهي جراء فعلتها النكراء وسرت في جسدي قشعريرة ممضة، ولولا أنني أمسكت فجأة في صبر بتلافيف الحكمة، وتجشمت عناء ما راودني من خواطر، في زجرها زجراً مقذعاً، لأسمعتها أقدح ما قيل، ولنهرتها في عنف واحتدام.

تالله، كيف كبحت جماح سورة الغضب التي تملكني؟ لا أعرف!

زعقت في وجهها في حدة متهكماً، وبصوتي الأجش قلت: رعاع.

نظرت شزراً من علٍ إليها ، بدت لي بوجه كالح، وبعينين غائرتين في محجريهما ، يشعان بريقاً لامعاً لا أفهمه، وبجسد ضامر حالك السواد ، أفل نجمه، عاثت بلاءً فيه التجاعيد.

تـفـتـقـت عـن ذهـنـي خاطـرة جـهـنـمـيـة سـودا ء، تبادرت وأنا أهم بالابتعاد عنها ، ماذا لو سولت لي نفسي، وامتشقت خنجري المذهب، وأغمدت نصله في كبدها ، أرديتها في غيلة قتيلة؟ لاريب سيكون الأمر وبالاً علي! حينئذ سيكلفني عناء تنظيفه من أدرانها ، وهـذا مـا لا أحـبذه، ولـو دونـه بـذلـي عـطا ء خـمـسـة مساكين.

انفرجت أساريرها عن بسمة عريضة صافية، محت بها تجاعيد وجهها ، وفي حنو وبصوت متهدج، ملتفتة إلي قالت: قوم طيبون، طيبون.

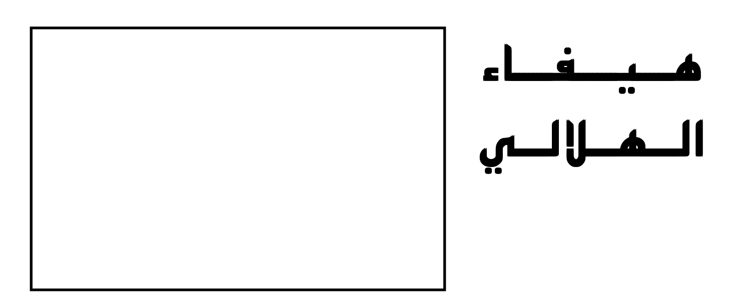
اقترب مني صبي صغير في تؤدة، لم يكمل ربيعه الرابع بعد، ضارباً بقدميه أديم الأرض في حيا ء، وبلثغة مست حديثه قال: أترى.. أتريد.. هي (بعسلة). لم أمهله حتى ينهي حديثه، إذ ما كان إلا مني إلا أن رميت من لحظي لججاً من الشرر المستطير عليه، أفضلت إلى أن آثر السلامة مبتعداً عني في خيفة، رائحاً صوب أمه في هرولة. نظرت نظرة إمعان إليها فسا ءني ما رأيت - أهي من استودعتها آثام

شرخ الشباب؟ أيكون الولد ولدي؟ وتكون العجوز أمي؟ ويكون الحي مرتع صباي؟

حين وصلت إلي الطرف الآخر من الحي، ألقيت نظرة وداع إلى صديقاتي شجيرات الزيزفون، ألفيتها منتصبة تكابد الهرم في عزم، ربطت عنقي في كلكلها حتى يسهل شنقي، وذهبت دون رجعة.



هـيـفـاء
الـهـلالـي



الوجه الآخر

لـم تـكـن تلـك الـتـلال الـذهـبـيـة بقـادرة عـلـى استيعاب ظلال ذلك الجسد الغريب الذي ينتقل من مكان لآخر بل لم تكن أحداق «هناء» كافية الرؤية لالتقاط قسمات ذلك الوجه الظل الذي أخافها وهدد أمنها منذ نعومة أظافرها فهي لم تكن تهوى القفز فوق العثرات بقدر ما كانت تحلم بأن يكون دربها مفروشاً بالورود وأحلامها زاهية كنبتة العشق الجديد

في مساحات عاطفية خاوية جدباء.. تلتقط «هناء» أنفاسها من كابوس يراودها دوماً، وارتعاشات تهز جسدها النحيل.. وإحساس عميق لديها بأن هنالك أشباحاً تحوم حولها بكل أشكال الوحشية المفزعة المقلقة التي انتزعت من بين أجفانها النوم العميق الهادئ والقدرة على استيعاب الروتين اليومي بكل بروده الهادئ دون فزع.. أو ألم.. أو تعب.. تلتفت «هناء» وهي مستلقية وعيناها مابرحت تلتفت في كل أرجاء الغرفة بحثاً عن مصدر الخوف فيها تقاوم الخوف.. تستجدي النوم لتستلقي فيه تتثاءب تتحرك لتنام على جنبها.. وبمجرد أن تتحرك تشعر بأن هنالك حركة خفية خلفها.. تجلس فجأة.. «آه إلى متى هذا الإحساس بالخوف؟ إلى متى أركض وراء الحياة الطبيعية التي يعيشها أي إنسان بل أقل إنسان في هذا الوجود» تلقي بنفسها في دومة العتاب والسؤال إلى أن تمر قوافل النوم فتذبل أجفانها وتسبح في إغفاءة لاتلبث أن تنتفض حينما يدق جرس الساعة.. فتهب من بين كوم التعب.. تذهب كما اعتادت يومياً لعملها.. بكسل يعانق

أوصـالـهـا لـكـن دقـات ذلـك الـقـلـب المجـهـد يـدفـع بخطواتها نحو مواصلة قدرتها.. تلتقي بزميلاتها تتحامل على نفسها لمجاملتهن بكلمة أو بسمة.. تجلس وراء مكتبها والأفكار السوداء تغلف مخيلتها تشرب قهوة الصباح ببطء ثم لاتلبث أن تلتقي نظراتها بإحدى زميلاتها تبتسم وهي تقرأ في عينيها علامات التعجب والدهشة من الحالة الصحية السيئة التي وصلت لها «هناء» تعاود ارتشاف القهوة لاتلبث أن يهتز الفنجان بين يديها وهي تصغي لسؤال صديقتها «رباب» الذي يقفز بين قطرات القهوة. رباب لا تبدين بخير يا هناء.. ما الأمر؟ أراك كل يوم وقد ازددت سوءاً حتى بعد عودتك من إجازة الصيف.. تمسك هناء بفنجان القهوة وقد تراقص مرات عديدة بين يديها تضعه على الطاولة وفي ذهنها إجابة واحدة تود أن تقولها وتصمت ألف عام وهي لا تتدخلين فيما لا يعنيك «لكن الأدب والذوق يفرضان إعطاء إجابة ولو عائمة ترضي فضول «رباب». هناء: «مجرد جهد.. «رباب». ترد رباب بشيء من التشكيك: «جهد وتعب فقط!! لماذا

ابتعدت عني يا هناء؟ فلم يعد يهمك أن تتحدثي معي.. أو تجامليني حتى بابتسامة صغيرة.. أراكِ طوال الوقت.. تعملين وعينيك على الساعةَ تستعجلين موعد الخروج وكأن هذا الباب هو بوابة الحياة.. وأنت هنا في صراع مع الموت.. أليس كذلك؟ تستمر «رباب» في التحدث لكن «هناء» تغفل عن بقية حديثها ماعدا عبارة «صراع مع الحياة» فلقد وقعت في قلبها موقعاً حارقاً بل لمست صميم إحساسها بالحياة والخيط الفاصل بينها وبين الموت تنهض باتجاه الباب وعبارات «رباب» الاعتراضية والتهكمية تلاحقها تتجه لغرفة المديرة تستأذنها بالذهاب للمنزل لظرف طارئ تسمح لها بالخروج.. فتندفع عبر بوابة المبنى عبر بوابة الهروب من علامة استفهام واحدة.. فما هو الحال بعلامات «رباب» المتدفقة بلا نهاية نحوها!! تدخل غرفتها تلقي بنفسها على كرسي وثير.. تتأمل غرفتها الفاخرة.. ذلك العالم المغلق حولها.. تسرح بأفكارها نحو تلك التلال الذهبية المتدرجة.. التي سكنتها بحقولها الخضراء القابعة بين كفوفها وتلك الطفلة

التي تركض بين الحقول.. نحو ذلك الظل.. تستند عليه دون أن تهرب من ظله خلفها.. وحولها تحكي معه وكأنه أبجديات الحوار.. كيف لا؟! وهو الذي اختار اسمها منذ ولادتها.. وذلك الفارق بينهما في الظل - والمساحة - يجسد في سنوات عمرها الغض.. بدايات مشروع الأمان الذي أفقده الظل بعد ذلك حقيقته.. تعبر عن خطوات الطفلة وركضها.. بلاد شاسعة من التلال وحقول وارفة الظلال.. وضحكات بدأت تتلاشى عندما بدأ جسدها يكبر وقلبها يتضخم وفكرها يتسع لينضج فيستوعب.. فقدانها للأمان كيف فقدت أنوثتها؟ فقدت أمومتها؟ فقدت إحساسها بلذة النوم الهانئ؟ والصحة الجيدة.. كانت كلماته تتردد في أصداء جوها: «سأكون لك السند.. الذي تلقين عليه همومك.. سأكون لك اليد الحانية.. والقلب الصادق..» كم من السنوات مضت وهي لا تعرف إن ذلك الظل هو الذل سلبها شبابها أوصد أبواب السعادة في وجهها وفرض عليها أن تكون نكرة رغم حصولها على شهادتها الجامعية بجهدها.. لكن نجاحها لم يكن يرضيه وتفوقها لم

يـكـن مـن ضـمـن مـخـطـطـاتـه، كـم مـن فـرصـة زواج أنهـاها ؟؟! وكم من خطوة نجاح أدماها ؟! كان يفرض عليها الجلوس أمامه لساعات طويلة بحجة الحوار ليثقل عليها ليتحكم بكل لحظة فراغ تملكها كان يتدخل في شؤونها الخاصة في شكلها - في وزنها في تسريحة شعرها.. في ملابسها.. في رؤيتها للحياة.. مع الإنقاص والتحطيم.. ليقلل من شأنها كم وكم!! ولكن لأن ذلك الظل قريب جداً.. ولأن عينيها قد تفتحت عليه ولأن الدماء واحدة.. ولأن طفولتها رهنت به وغلفت بأكاذيب من حقوقه عليها.. وأنه السبب وراء تربيتها.. وإطعامها.. وكسوتها ورعايتها عندما كانت تحوم حولهم ظلال الفقر.. و.. و.. وكل ذلك جعلها تضع مصيرها بيديه إلى أن عبث به وجعل شبابها لعبة بين دواماته «السحرية». تتذكر كلمات «رباب» صديقتها الوحيدة عندما تأملتها يوماً وقالت: لم تكتمل نهايتها.. رغم كثرتها.. وأخشى أن تكون عراقيل حياتك كثيرة».. كانت «رباب» تتحدث بسخرية وعلى سبيل الضحك فقط.. ولكن كم من كلمات

حدثت ولـم تـكـن فـي يـوم مـا سوى انـطبـاع أو رأي تـتـأمـل خطـوط كفـيـها .. لـو كان لديـها القـدرة عـلى انـتزاع الشـوك منـهـما!! لـو كان لديـها القـدرة عـلى إكمال النهايـة حسب ما تـريد!! لكن معايشة الإنـسان للقدر لا تجعله يمتلك تغييره إلا بالدعاء.. تنهض.. تصلي.. تدعو الله أن تعود تلك الطفلة التي غردت كثيراً في تلك الحقول الماضية، ولكن هذه المرة دون وجود ذلك الظل الذي ظهر جسده البشع بكل ملامحه الحاقدة.. ومشـاعره الأنـانيـة بعـيداً عـن ذلـك الظـل الشرير الذي جسده الحقد الكبير.



عـتـيـق الشيـبـانـي

(السعودية) .نشر العديد من القـصـص فـي الـصـحـف والمجلات

ميلاد يوم

دخل إلى مكتبته. وأغلق الباب خلفه. جلس على الكرسي وأخذ قلمه تفحصه وقال:

آآآه ما أجمل تلك الأيام!

عاد بذاكرته إلى الورا ء.

- تفضل يا حبيبي هذه الهدية.

- أخذ الهدية وفتحها ، ووجد بها طقم أقلام، رفع رأسه وابتسم وقال:

- «تسلمين» يا عمري وكل سنة زواج وأنت بخير.

- بل وكلانا بسعادة وهاء.

- سأكتب بها أول كلمة معناها أكبر من حجمها «أحبك».

قالت له مداعبة:

- ليست هذه الكلمة فقط بل أريدك أن تكتب أجمل القصائد في حبنا.

* * *

- يا حبيبي عندي لك خبر سيفرحك...!!

- نظر إليها، وقال باستغراب!!

- ما هو هذا الخبر؟!

- أنا حامل. ولقد تأكدت من ذلك عندما أخبرت أمي.

نظر إليها وعلامات الدهشة والفرحة بادية في وجهه...

- أأنت متأكدة من هذا الخبر؟

- نعم.. قالتها بثقة.

أخذ «غترته وعقاله» باستعجال وقال لها:

سنذهب إلى الطبيبة للتأكد من ذلك.

* * *

رن جرس الهاتف وقطع سرحانه، رفع السماعة وقال:

أهلاً.... نعم أنا خالد... ماذا المستشفى... حسناً سأحضر حالاً... مع السلامة يا دكتور أحمد.

أغلق الهاتف وكان متوتراً وقلقاً وتمتم:

«الله يستر ويعدي هذه الليلة على خير».

استقل سيارته واتجه إلى المستشفى مسرعاً، أوقف السيارة وتوجه إلى الاستقبال وسأل الموظف:

- لو سمحت أين أجد الدكتور أحمد؟

رد الموظف:

- إنه بالطابق الثاني.

صعد إلي الطابق الثاني فوجد ممرضة أمامه وسألها:

- أين أجد الدكتور أحمد؟

- سوف يأتي حالاً! استرح قليلاً حتى أخبره.

جلس على أحد الكراسي وأخذ يفرقع أصابعه متوتراً قلقاً ويهمهم «الله يستر» ويجيب العواقب سليمة. ويقومك بالسلامة يا منيرة».

أتاه الطبيب وقال له:

- أهلاً.. أنت خالد؟

رد باستعجال:

- نعم، هل منيرة بخير؟!

- إن منيرة والجنين في خطر لأنها متعسرة في ولادتها، ادع لهما أن يلطف الله بهما.

نزل عليه الخبر كالصاعقة وقال:

هل يعني أنها ستموت هي وجنينها:

- «خل» إيمانك بالله كبيراً وأنه قادر على فعل كل شيء، سأذهب وإن جد جديد.

سأخبرك، فقط ادع لهما.

غادر الطبيب وهو يلاحقه بنظرات ذاهلة وهائمة حتى اختفى في آخر الممر بعد لحظات أذن المؤذن لصلاة الفجر.

توجه إلى المسجد بخطوات ملؤها الخوف والرهبة وهو يدعو لهما:

الله يستر وينجيهما بالسلامة يارب.

دخل المسجد ولم يكن به سوى المؤذن صلى ركعتين تحية المسجد وأخذ مصحفاً وبدأ يقرأ منه.

بدأ المصلون في التوافد وأقيمت الصلاة وقد أداها هذه المرة بخشوع، بعد فراغ الإمام ذهب كل المصلين إلا حارس المسجد، أخذ المصحف وأكمل القراءة، وتوقف عند قوله تعالى «حملته أمه وهناً على وهن» فتذكر زوجته وأغلق المصحف وغادر المسجد متجهاً إلى المستشفى.

كان الجو لطيفاً جميلاً مع بوادر بزوغ أشعة الشمس رويداً رويداً إيذاناً ببداية يوم جديد.

- الجو جميل وأحس بانتعاش في صدري وكأن ثقلاً قد انزاح عن صدري، يارب أرفق بزوجتي وهون عليها.

دخل المستشفى وصعد إلى الطابع الثاني وإذ الممرضة

تستقبله بوجه باش، فابتسمت ابتسامة عريضة وبادرته قائلة:

- مبارك... «جالك بنت».

- في هذه الأثناء جاء الدكتور أحمد وقال له:

- الحمد لله الأزمة عدت بخير ومنيرة وابنتك بخير وقد كانت قوية وصابرة ومتحملة الآلام.

- قاطعه قائلاً: أيمكنني أن أراها وأطمئن عليها: لا، ليس الآن لأنها متعبة ونائمة.. وأنت كذلك متعب، اذهب واسترح.

نظر إلى ساعته فإذا هي السابعة صباحاً.

غادر المستشفى وهو يقول:

الحمد لله الذي هون عليها، والله يعينني على زحمة الشوارع!!

في المساء ذهب إلى محل الورود وقال للعامل: باقة ورد واجعل بها كل الألوان كل ألوان الفرح

أخذ الباقة وتوجه إلى المستشفى إلى غرفة 315 بالطابق الثالث.

طرق الباب ثم فتحه وقال وهو سعيد بهذه اللحظة:

- مساء الخير والإحساس والطيبة يا عمري كيف حالك الآن.

- بخير والحمد لله.

- لقد اتصلت بك أكثر من مرة وقالوا إنك نائمة، نوم العوافي يا عمري.

- نعم أصحو قليلاً وأشعر بدوار وأرجع للنوم مرة أخرى.

- سلامتك وألف سلامة، أين العروسة؟

- لقد أخذوها قبل ساعة.

- في هذه الأثناء دخلت الممرضة ومعها العروسة، وأخذها من الممرضة وهو يذكر الله.

- الله.. ما شاء الله تبارك الله إنها جميلة مثلك.

- لا إنها تشبهك أكثر.

- دعينا نكون واقعيين فيها مني ومنك، ماذا تختارين لها اسم.

- «أنت أبوها وسمها».

- سوف أسميها «يوم» لأن هذا اليوم سأتذكره ما حييت، على فكرة لقد كتبت البارحة قصيدة جديدة وهي أجمل قصيدة كتبتها.

- ما هي هل تتغزل «فِيّ»؟!!

- إنها مكونة من أربعة حروف هي أ... ح... ب... ك.

- أحبك.. أحبك.. أحبك.. أحبك.



شـيـريـن الـسـالمـي

(الـسـعـوديـة). نـشـرت العديد مـن القصص فـي الصحف والمجلات.

تربة الرحيل

كانت دقات الساعة تتسابق بخطى مسرعة، وكانت الشعلة الضعيفة لتلك الشمعة البيضاء، تتراقص على ألحان الرياح الباردة التي اقتحمت الغرفة من نافذتها الخشبية، لترسم جواً مخيفاً.. صامتاً.. وكأن شبحاً كان يحوم بيننا في تلك اللحظة.. أما هي.. فقد كان جسدها الصغير المتعب ملقى على السرير.. بعد أن أذبله الألم.. وأرهقته

العلاجات والحقن.. بقيت صامتة.. هادئة.. تنتظر من القدر أن يحكم عليها بأحد أحكامه.. وعيناها لا تقدران على اختطاف نظره إلى الوجود.. كنت أجلس على الأرض بجوار سريرها، بينما ظل الطبيب واقفاً بجسمه الضخم في الجهة الأخرى.. بصورة يبدو فيها بأن جميع ما يمكن أن يفعله أو أن يقوله.. قد نفد.. أخذت أراقبها بصمت.. وأتأمل ذلك الوجه البريء الذي غزاه المرض وأغرقته الصفرة.. أخذت أراقب عينيها المغمضتين.. وشفتيها الذابلتين.. فباغتتني صورتها.. قبل المرض.. حين كان وجهها يشع بياضاً.. وعيناها تبثان نوراً لا يمكن إخماده.. ذلك النور الذي يتلذذ المرء برؤيته في عيني فتاة في السادسة من عمرها.. حين كانت شفتاها الورديتان ترقصان لترسلا أجمل وأبرأ ابتسامة عرفها الوجود.. أما الآن فلست أقرأ في وجهها سوى.. الذبول.. اقتربت منها ببطء.. وهمست في أذنها.. «ستكونين بخير».. زحفت يدها نحوي بتثاقل.. فاشتملتها بسرعة بكلتا يدي.. وقلت مرة أخرى.. «ستكونين بخير.. يا ابنتي.. كوني واثقة». وابتسمت لها

ابتسامة هادئة بالرغم من أنها لم تفتح عينيها.. وأخذت أقبل يدها الصغيرة بحنان.. كان الطبيب يراقبني بصمت دون أن تظهر عليه إحدى علامات التأثر.. وكأنه قد اعتاد على مثل هذه المواقف.. فجأة.. أخذ جسدها يرتعش.. وصوت ضعيف لأنات مدفونة بدأ في الظهور.. خفق قلبي بشدة.. ونظرت إلى الطبيب أطلب منه المساعدة.. فانحنى نحوها بهدوء، وألقى عليها نظرة فاحصة.. خالية من الحنان، ثم عاد ليعتدل في وقفته ونظر إلي مباشرة وقال: «لا أمل!» لم أعر ما قاله الطبيب أي اهتمام.. فانحنيت نحوها وسألتها: «حبيبتي.. هل تشعرين بالبرد..؟» وانطلقت بلا تردد نحو النافذة وأغلقتها.. فوقعت عيناي في عيني الطبيب الذي ضم يديه ببعضهما.. لكنني تجاهلت نظرته وما كتب فيها.. وعدت إلى وضعي السابق.. وأمسكت بيدها من جديد.. «لن تشعري بالبرد مرة أخرى يا حياتي..» لكن جسمها لم يهدأ، وأخذ العرق يتصبب من جبهتها بلا توقف.. مرت لحظات غير قليلة وهي على حالها.. بعد ذلك هدأت الرعشة قليلاً، إلا أن صفرة وجهها قد زادت..

سألتها وأنا أمسح وجهها برفق.. «هل أنشد لك أنشودة (ابنتي)..؟!!» وكانت هذه أنشودة بسيطة يرددها الصغار.. لكني كنت أناغيها بها منذ أن ولدت.. فضغطت على يدي ضغطة ضعيفة.. إشارة إلى رغبتها بسماعها.. فقد كانت تحب هذه الأنشودة كثيراً.. اقتربت منها وبدأت أهمس: يا وردة الصباح.. قبلي ابنتي.. وداعبيها بلطف.. دون أن تجرحي.. يا إله السماء.. احرس لي ابنتي، واحمها من كل شر، ووفق زهرتي.. يا سحابة السماء.. راقبي ابنتي.. اعلميني إن أخطأت.. فستنالها ضربتي.. رسمت ابتسامة بسيطة عندها سمعت هذا المقطع.. وبدا عليها أنها تذكرت خوفها من السحابة.. فبسبب هذه الأنشودة ظنت دائماً بأن هذه السحابة هي التي تشي بها عند أمها.. فانطلقت مني حين رأيت ابتسامتها الذابلة دموع المرارة حتى كادت تقفل مخارج حروفي وتلجم لساني.. لكني تمالكت، وشهقت بسرعة لأكمل: يا نجوم الكون.. أخبروا ابنتي.. أني بروحي أفديها.. في اليوم وفي الغد. هنا تسللت دمعتان من عينيها المغمضتين..

فأمسكت بفمي محاولة أن أكتم صرخة عالية.. صرخة من صدر أم تتألم.. فسألتها.. «أتعلمين كم أحبك؟» اتسعت ابتسامتها وسط دموعها.. وبعد لحظة قصيرة، عاد جسمها يرتعش بقوة.. وأخذت أناتها ترتفع، والعرق بدأ يتصبب من جبهتها بغزارة.. فنظرت إلى الطبيب نظرة مستنجدة.. خائفة.. لكنه لم يتحرك.. خفق قلبي بشدة كأنه يعلن رفضه للواقع بتلك الضربات العنيفة.. وأخذت أدور في الغرفة كالمجنونة.. أبحث عن شيء يساعدها.. شيء ينقذها، ثم ركضت نحوها مسرعة.. كأني أتدارك الوقت.. وقلت لها.. «اصمدي حبيبتي.. عليك أن تصمدي.. لن يصيبك مكروه..» لكن لم يبد أنها تمكنت من سماعي وسط أناتها المدوية.. لحظات.. وأطلقت من صدرها أنة عالية ضربت أرجاء الغرفة.. وشهقت بقوة.. أطلقت بعدها.. أنفاسها الأخيرة.. رحلت؟! لا إنها نائمة فقط.. نعم.. هذا أكيد.. لا يمكن أن ترحل.. سألت الطبيب والدموع تنهال من عيني.. «إنها نائمة.. أليس كذلك؟؟».. تفحصني بنظرة مشفقة.. وأمسك بالغطاء الذي ارتمى

فوق جسدها. ليسدله فوق وجهها.. نهرته بصوت عال.. «لماذا تفعل ذلك؟.. كيف ستتمكن ابنتي من التنفس؟ «فقال لي بصوت حازم فيه القليل من العزاء.. «سيدتي... لقد رحلت». رحلت؟ كيف رحلت؟ كيف تركتني في هذا المقام بدونها؟؟... كيف رحلت؟؟ ومازلت أشعر بأنفاسها تحوم من حولي؟؟ ورائحة جسدها الندية لم تفارق بعد ثيابها.. كيف رحلت؟ وأركان المنزل تنطق بوجودها... والأجواء مازالت ترويني بألحانها.. كيف رحلت؟؟ وكل ما في الوجود يصرخ باسمها.. كيف رحلت.. ومازلت أسمع صوتها يتقاذف مرحاً بين الأشجار.. كيف رحلت؟؟ مازلت أسمع بكاءها يعلو في الخارج.. وأقول باسمة «حشرة.. أخافتها..» ومازالت دموعها متناثرة في زوايا حجرتها.. ومازلت أرى اسمها مكتوباً بخطها المبتدئ.. على أوراق تناثرت فوق مكتبها... كيف رحلت؟ ومازالت سكاكرها المفضلة.. داخل أدراجها.. فكيف؟ كيف يقول رحلت؟ يا لحناً ضرب أوتار القلوب.. لا ترحلي.. يا حباً روى روحي القاسية بالحنان.. لا ترحلي..

يا شعلة أمل أضاءت ظلام وحدتي.. لا ترحلي.. أرجوك.. لا ترحلي لمرة واحدة.. لمرة أخيرة.. اركضي نحوي بشقاوتك المعتادة.. ضميني بعنف بيديك الملائكيتين، وقبليني بحرارة، وقولي للمرة الأخيرة.. «أحبك.. يا ماما».. للمرة الأخيرة.. دعيني أقبل عينيك.. دعيني أناغيك.. دعيني أرى ضحكتك الأخاذة، لكن لا تتركيني فريسة الضعف. لا تغرقيني في بحور المرارة. لا تحرقيني وسط جحيم رحيلك. لا تقتليني بنبال الفراق.. رحلت.. رحلت يا ابنتي.. بلا وداع.. رحلت.. يا ابنتي.. وبقيت بدونك في الضياع. رحلت ورحل الأمل معك، ومات القلب ذليلاً. رحلت إلي تحت التراب. فهل سيخفق قلبي من جديد؟ أم أنه قد دفن بتربة الرحيل؟!



صالح أحمد القرني

من مواليد (السعودية) 1974. يعد لإصدار مجموعته الأولى.

هذا ما حدثني به ولده

في مساء جميل من مساءات القرية الحالمة القابعة في أحضان الطبيعة القروية التي تحدث عنها الكثير وفي المقدمة (الشعراء) من أبناء المنطقة الجنوبية حين المرور بها أو حين يتم استدعاؤهم في حفلات الزواج.. حدث في هذا المساء أمر لم يحدث من قبل في تاريخ قريتنا!!

من العادات التي كانت تتميز بها القرية قبل هذه الحادثة أن الرجال والنساء يجتمعون عند الشيخ لاستماع أغاني أم كلثوم والأخبار وبعضاً من المسلسلات الإذاعية ونور على الدرب وهنا القاهرة، ولكن سطوة الشيخ على المجلس يرغمهم على سماع الإذاعة اليمنية، لأنه يحس بالنشوة والفرح البريء كما يزعم معيض بن حسن الممتلئ حقداً وغضباً على الشيخ وبعض أتباعه.

أصبحت هذه الحادثة تاريخاً يخص القرية ففي كثير من أحاديثهم يتخللها بعضاً من الكلمات.. ما قبل الحادثة ما بعد الحادثة.. يوم الحادثة.. عشيتها.. بعد ظهر ذاك اليوم أو «فالعشي» والتاريخ لا يرحم أبداً ولا يغفر خطايا الناس.. علماً أن الكثير والكثير عبر امتداد تاريخنا من يحاول أن يتوه أو يمحي ما هو سيئ ويظهر ما كان حسناً.

في هذا المساء الجميل يحيط بنا الهدوء، ويحتوينا الضحك ونداعب ما تبقى من فرح بدواخلنا البريئة.. تطلعت إلى السماء رأيت نجوماً تبزغ لأول وهلة كنت أشاهد فراغاً في أماكنها قبل الحادثة

ورأيت نجوماً تتوارى عنا بالغيوم.. وأخرى تظهر على استحياء.. وربما يعود ذلك لهذه الحادثة المؤلمة التي وقعت في شباكها القرية وعندما أتذكرها أقع في شباك الهم.. ويستأسد عليّ قلقي مكشراً عن أنيابه الحمراء.. أتتنا طفلة في الثامنة أو السابعة أو الثامنة. «الثامنة» هذا ما أكدته لي أمها، اقتربت منها وهي تبكي وعيناها كنجمتين متوقدتين، احتضنتها أمها وهي تبكي بدأ أكثرنا يحلل الموقف.. سمعت همساً من الخلف.. لعلها لدغت أو تعرضت لموقف محزن.. أو تحرش بها أحد.. ومازالت الأشباح تواصل الهمس ولكن بطريقة استفزازية تحرض الغضب بداخلي وحين هدأت الطفلة سألها الشيخ..

- وش بك؟

احتضنتها الأم وسألتها بلطف:

- وش بك «حبيبتي».

- جيت عند علي بن حليمة ولقيته راقد، وحاولت أن أقوّمه وهو ما يتحرك!! ضحكت عليه..

وفجأة شفت دم يخرج من «ثمه»[1] خفت.. وجيت عندكم.. قوموا شوفوه!!

ركض القوم نحو الحادثة التي وقعت في بيت «ابن حليمة» ليقفوا على الأمر.. وجدوا جسده مسجى على قعادته يتدفق بالدم الدافئ اللزج.. نظر الشيخ إلى رجاله وأمرهم بدفن الجسد وبعد إقامة التعازي في بيت الشيخ.. بدأت الأنظار تبحث عن الفاعل وفي مجلس الشيخ يتقافز الهمس إلى أذني صوت يقول: علي بن حليمة ليس له أعداء.

صاحبه: ونسيت حسن علي.

آخـــر: ربما يكون حسن أو غيره.

آخـــر: مثل من؟!!

ويسود الصمت عند دخول الشيخ المحاط بالحزن على فقد صديقه العزيز ومستشاره الأول في الأمور الكبار والمشاكل التي تواجه الشيخ ليجد عنده الرأي السديد والكلمة الصادقة المنقذة.. يبدأ الشيخ بالكلام.

2) ثمه: فمه.

تعلمون يا رجال أنا فقدنا صديقاً عزيزاً على الجميع نحبه كلنا وقتله قلق الجميع والآن نريد معرفة الحقيقة.. الحقيقة، «الحقيقة».

عرف الشيخ القاتل وهو موجود بالمجلس، لأن الشيخ استخدم حكمته وفراسته التي تميزه عن شيوخ القبائل الأخرى، الأغبياء كما وصفهم الشاعر أبو علي الجريء.. وهو يتحدث إليهم كان منكس الرأس ينظر إلى الأرض وعندما قال: «والآن نريد معرفة الحقيقة.. الحقيقة» رفع نظره إلى أعين الرجال الحاضرين الناظرة إليه ماعدا معيض بن حسن وتعود إدانته لأمرين، لأنه لم يحضر مجلس الشيخ ذلك المساء «مساء الحادثة» ولأنه لم يكن في زمرة الرجال الذين شخصت أنظارهم تجاه الشيخ، ولعل الشيخ اكتسب فراسته من كثرة ما يقوم به من تحليلات سياسية للأخبار التي يسمعها عبر جهاز الراديو واستخدامه لسلطته كوسيلة لإقناع من يحيط به من جذوع الأشجار الجوفاء.

لم يبح الشيخ بما عرفه في مجلسه، ولكنه التزم

الصمت وهي وسيلة من وسائله الذكية إذا أراد أن ينصرف عنه الرجال.. وأخذوا في الانصراف والاستئذان.. وبدأ يتململ معيض بن حسن من جلسته وأراد النهوض.. ولكن فراسة الشيخ كانت أسبق، إذ قال له:

- تعالى إلى هنا لأتحدث إليك!!

- أبشر.

- كنت آخر رجل يقوم من مجلس الشيخ وعند الخروج رفعت نظري تجاه السماء وإذا بالشمس تداعبني وهي في المنعطف الأخير من حياتها ذلك اليوم متمسكة بأهداب الشفق في قريتي التي كانت جميلة ذات مساء[2].

وفي صباح اليوم التالي عندما أشرقت الشمس مجددة، الأمل في الحياة ركض الجميع تجاه مزارعهم لزراعة حقولهم وتعويض ما فاتهم من وقت مهدر في أحاديث وتحليلات حول حادثة قتل علي بن حليمة

2) هنا حلقة مفقودة لم أستطع أن أتعرف على أبرز خيوط محادثة الشيخ لمعيض بن حسن وتحويل التهمة إلى غيره.

وما أحاط بها من غموض مخيف.. كثير من القضايا التي تغطى بدهان الكذب وتزيف وتعلق وتودع في الأدراج وتقيد ضد مجهول..

يتجه الشيخ نحو مزرعة عيشة بنت عبدالله وينادي عليها بصوت غليظ أمام أعين حيارى وعلى مرأى الجميع يأمر اثنين من أعوانه لاقتيادها إلى مجلسه والتحقيق معها لقتلها زوجها الأول علي بن حليمة.. وهذا آخر عهد لنا بها ولم نرها بعد هذا الصباح.. أما الذي أؤكده هو أن معيض بن حسن أصبح مستشار الشيخ وذراعه اليمنى!!

أبريل – 2002

* * *

إطـلالـة عـربيـة

إذا كانت الراوي تعنى بالإبداع القصصي في الجزيرة العربية، فإنها تمنح الصوت العربي - حيثما كان - إطلالة عبر صفحاتها، في إطار وحدة الكلمة العربية المبدعة.

غـــالـــيـــة
خـــــوجـــــة

سوريا.

المشعل المهجور

قلتِ للدرب المهاجرة:

- التفّي على غربتي، وعلى.. جروح الصفصاف.. ثم، انتبهي على دموعي من الجفاف، ولا.. تضيعي في المقبرة..

كانت أبنية المدينة تستعيد حركة الساكنين.. والشوارع تتهيأ لأقدام المارة، ولضجيج المركبات.. .. ونباتات الحديقة تستيقظ على خيوط الفجر..

وكانت بعض الأحلام تسبق أصحابها إلى الدرج، إلى المخابز، وإلى أمكنة العمل..

وبعد أن حرثتْ نظراتُكِ عرائش الورد الناعس، وتلك النافورة المتثائبة حيث يوماً وقفتِ أنت وهو تتساءلان: بماذا توحي قطراتها الصغيرة وهي تغوص تحت صفحة ماء البركة؟..

على صفحة الماء، حينها، رميتِ تويج بنفسجة وغصن حبق.. ثم قلتِ:

- القطرات تعزف ترنيمة جميلة، وتسقط من النافورة لتعود إلى أمها..

يومها..،

كان شديد الشرود، والسهو، والحنان.. فلقد مد يده وحضن يدك بمحبة لازالت آثارها على أصابعك، وقبّلكِ بشوق قائلاً:

- ألا تشبه النافورة قلباً جُرح الآن..؟

قلتِ:

- ربما..، غيمة تنزف، أو، تضحك.. الآن..

لحظتها.. قهقه ناسياً ما يشبه أحزانه..

- قيل: إن الذي نسيه صار صفصافاً..

ولحظتها.. لم تفهمي ماذا كان يقصد.. وماذا قلت..

لكنه حملك بين ذراعيه، ودار بك.. ثم توجهتما إلى محلات الأزياء.. اشترى لك ثوباً بكل النقود التي كانت معه.. الثوب أبيض، مزركش بأزهار صغيرة ملونة.. فرحتك كبرت.. حتى.. ملأت وجهه بالحمرة، وقلبه بالوهج..

قفزتِ.. فتطايرت أطراف الثوب مثلما تطايرت ضحكته مع النسيم الصافي.. كأنها لتوّها تصدح في الآفاق..، خلف الشمس، وقرب الأيام التي ستأتي..

وكان.. أن مررتما بساحة مكتظة بالناس..

أطفال ورجال ونساء وشيوخ ورضّع.. كأن الأزمنة كلها انحشدت في هذه الساحة..

حاول أن يزاحم.. أن يجد مكاناً..

- عفواً سيدتي.. أتسمحين؟

قال لإحدى الواقفات، فأجابت:

- فقط من أجلها.. الله! يالروعتها وأناقتها..!

خطوات أخرى، و.. تصيران في الصفوف الأمامية..

كانت فرقة موسيقية جوالة تستعد لعرضها.

خمسة شبان يعزفون على الأبواق الصفراء استعداداً للعرض..

وفتاة شقراء تحرر السهم من قوسها.. فتهدأ الموسيقا، ويصعد المنصة الخشبية بهلوان كبير الأنف، ملون الثياب، مكحّل العينين.. يقفز في الهواء.. يمسك قبعته، ثم.. يقف محيّياً الجمهور بفمه الأحمر الواسع:

- يسعدني حضوركم..

فتصفق فتيات الفرقة، ويرفع الشبان أبواقهم عازفين فاصلاً موسيقياً..

يتابع البهلوان:

- سنقدم عرضاً أنا وزملائي يحتاج للإصغاء بالآذان والعيون.. نتمنى أن ينال العمل إعجابكم.

وبينما ينزل المهرج على يديه، جاعلاً من قدميه

قـوساً فـوق رأسه، يـصفـق النـاس تـصفـيـقـاً مـصحوبـاً بضحكات وبنظرات ملهوفة ومنتظرة.

ومـن الخيـمة المنصـوبة بعـيداً عن المنصة الخشبيـة، تخرج فتاة سمراء مرتدية ثياب فارس تاريخي.. تخطو قاطعة بسيفها الهواء، محدثة صوتاً يوحي بالقوة..

تعتلي المنصة وتخاطبكم:

- تـخيلوا أفقاً بين صباحين.. أفقاً لا يعرف الغروب.. لكنه، توسّد المراكب المشتعلة بين البحر والشاطئ..، وطلع من قلوب الجنود وقائدهم الذي قال لهم: «البحر من ورائكم، والعدو من أمامكم، فأين المفر؟» في ذلك الزمن صغرت الأرض، فلم تتسع إلاّ لعاشقَيْن: طارق بن زياد.. و.. النصر..

يرتفع تصفيق متواصل تشاركين به أنت وهو وكل من سيقرأ القصة، وتزغرد بعض النسوة، ويرفع الرجال رؤوسهم شامخين بتاريخ أجدادهم.. وتبدأ فرقة المسرح رقصة السيوف المرافقة لمعزوفة تقرع فيها الطبول المتناغمة مع أصوات الأبواق وأصوات الشهداء..

يقبّلكِ هامساً:

- كم أنت جميلة اليوم..!..

تضحكين ببراءة دُوار شمس يطارد الأشعة ليمسك بالنهار.. تخفت الموسيقا.. ويتسلل البهلوان من بين أفراد الفرقة.. يقرفص بعيداً عن المنصة، وبصوت حزين يحاكي السماء:

- متى سيعود ذلك الزمان؟.. متى سنقف أمام الموت والعدو..؟ متى سنوحد فعلنا لنكتب زماننا الجديد.. ذلك الزمان الذي ننتظر؟؟..

يظهر أن الغيوم استجابت لأسئلة البهلوان، فبدأ رذاذ صيفي يهطل علي الرؤوس متعانقاً مع دمع الوجوه، ومع الثوب الأبيض المزركش بالورد البهيج..

- أترغبين بمتابعة العرض؟.

- بكل تأكيد..

قلت ذلك، ونشيج حاد يتفرد بحنجرتك، ليس من أجل الثوب، بل..، من أجل حالنا اليوم كعرب.

قفزت الفتاة الفارسة إلى المنصة.. ضغطت بكل قوتها على السيف الذي ظل وحيداً على خشب المنصة،

بما في ذلك من إشارة إلى: أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.. ثم قرفصت الفتاة قرب البهلوان، ووضعت رأسها بين يديها.. وكان حول الجميع موسيقا جنائزية سوداء، حمراء، بيضاء، وخضراء.. معبرة عن دواخل المشاهدين والعارضين الذين اقتربوا حاملين نعشا« فُرشت عليه أنواع مختلفة من الأزهار، يتوسطها أغصان غار وزيتون، رُصفت بشكل دائريّ، توحي للإنسان العارف بأنها رمز لدائرة التكوين التي تداولتها الأساطير علي هيئة أفعى ذيلها في فمها..

مشهد جنائزي يتقدم..

الألحان تبكي..

والعيون،

متخمة بحزن قديم.. قديم..

يعتلي الموكب المنصة الخشبية.. ويضع النعش قرب السيف.. ثم يتوزع أعضاء الموكب ويقرفصون على هيئة رأس حربة قرب الفتاة والبهلوان.

تغيّر الموسيقا حركتها..

لا تتغيّر ألوان الموسيقا..

فينسحب الحزن من العيون ليدخل محله استفهام غامض.. لا يلبث أن يتبدد حين ينفتح غطاء التابوت ويخرج منه مقاتل، يرمي هيكلاً عظمياً. كان يغطيه، على المنصة.. ويطلق في الفضاء، فوق رؤوس المتفرجين والقرّاء، حمامة بيضاء تحلق بحرية وابتهاج ثم تغيب.. تغيب.. ولا يغيب المقاتل.. فهاهو يأخذ بارودته من كتفه، يُخرج من فوهتها غصن زيتون.. ثم يُخرج قلب بلاده الذي مازال نابضاً.. نازفاً..، ونازفاً.. تتبلل يدا المقاتل بخطوط دم حمراء تقطر من ساعديه على خشب التابوت والمنصة..، ترسم خارطة الوطن العربي.. وتقطر.. تَـ.. ـقـ.. ـطر... على أكفكم، على الشجر، على الغصون، وعلى كل مكان وزمان.. وبعدما تعكس قطرات الدم نور النهار، ونور قلوبكم، يصرخ القلب:

- كيف نسيتموني؟ كيف نسيتم حضاراتكم وفتوحاتكم.. وسكنتم في الهزائم؟ كيف.. وكل ما في الأندلس يشهد على نبضي.. كل ما في الشجر يعرفني.. فأعيدوا إليّ صباحاتي.. أعيدوا إليكم أرواحكم..

بمنديل واحد يجفف دمعه ودمعك.. ودفعة واحدة، تعزف الآلات نشيداً يرقص على أنغامه الرذاذ.. ولا.. تنسدل الستارة.. ولا.. يعود الميت إلى النعش..

يلفّ ذراعه حول خصرك.. وتسلكان مع الجمهور المتفرق إحدى طرق المدينة المؤدية إلى بيتكم حيث أمك تنتظر.. يومها..، تناقشتما طويلاً حول رموز المسرحية التي ملأتكما بلهب الأزمنة والتصفيق والمفارقة الكامنة بين السيف والنعش والانبعاث والرذاذ وألوان الموسيقا وشجاعة طارق بن زياد والزركشة المعمارية القائمة حتى الآن في غرناطة..

يومها،

لم يكن البرق يتحرك في الأعالي..

ألم يستقر في جسديكما ؟..

ربما، اللحظة، تذكرين كيف ردّ على سؤالك:

- أين نحن من العالم؟

كان متورد الوجه والقلق، ومتفائل الكلمات حين قال:

- ستشرق شمس العالم منا.. مرة ثانية.. سَـ.. تُشرق.. غداً.. وستستمر بلا غروبات.. وسيحاول العالم أن يلحق بمدارها..

وها قد أشرقت شمس الغد..

وها أنا أقول للطريق المؤدية إلى قبركَ:

- احتفظي بظله.. بخطواته.. فإذا مشيتِ وراءه، فلن.. تضيعي..

الدرب المتعرجة صارت خارج المدينة..

وقامتكِ تستقبل تباشير الصباح.. وسلّتا الورد أتعبتا يديك.. وثيابك المرقعة تفوح بآلام كثيرة..

لقد طوت ذاكرتك فصول ملامحه مع فصول السنة..

وخطواتك.. كل يوم، تطوي هذا الطريق مع نظرات المارة الذاهبين والقادمين..

هكذا..، في غمرة انفرادك بنفسك، يقاطعك صوت يرشح من مسام الأوراق الخضراء المتساقطة من أشجار الطريق على الأسفلت والرصيف.

لم تسمعي من قبل مثل هذا الصوت وهو يتحدث إليك:

- أنا الزمن الآتي.. أنا من يحكم الأحلام في عباب البحر، في تضاريس البر، وفي فصول الفضاء.. أنا من لا صوت لي.. أسمعك بأنني حين أريد أن أحقق حلماً، فإنني أسرقه من أفكار ورغائب صاحبه، وأجعله على هيئة سفينة مجنحة.. عندما أكمل آخر ريشه فيها، ترسو في موانئ اللحظة..

الصوت عميق.. وبعيد.. كأنه آت من مكان لا يُرى من دواخلك.. ويستمر الصوت في التبخّر من جلدك.. ويتصاعد كدمك إلى رأسك.. و.. فجأة.. تهب عاصفة تتغلغل بين الأغصان وسلّتَيّ الورد وجسمك.. تلمّ صوت من لا صوت له.. وتجمعه كمشعل يتأرجح أمام عينيك..

لا.. أحد يحمل المشعل..

ولا.. أحد يراه، سواك..

ولا نار في المشعل سوى وجه كدتِ تعرفينه..

ولا.. كدتِ تتعثرين بحجارة باب المقبرة..

يسبقك المشعل إلى قبر أبيك. تقبّلين الشاهدة.. تضعين سلتي الورد أمامك.. وترقبين وجه والدك المتوهج في المشعل.. كأنما جبال العالم كلها تتحرك وراءه.. وبحار العالم كلها هائجة، بمراكبها وسفنها وأمواجها تستغيث به.. تستغيث.. تنادي عليه..

النداء يتجاوز الجبال والبحار والمدينة..

يتعاظم النداء أكثر..

فتختلط عليكِ الأصوات:

- صوت أمك التي تمنت أن تبيعي الورود بسرعة كي تتناول معك الطعام.. صوتها رقيق أمرضه الحزن على والدك.. كم.. أوصتك بتقبيله.. وبطمأنته عليها..

- صوت طفل ورجل وامرأة يشترون منك ورداً.. يضعون لك النقود علي القبر، ثم يجلسون قرب قريبهم الذي دفنوه البارحة..

- صوت الموتى الذين بدأوا ينفضون الأتربة عن أجسادهم وعظامهم وأرواحهم، ويتشابحون حول المشعل الذي بدأ يصير قصراً بديعاً مائلاً إلى الحمرة، منتصباً بعزة وشموخ فوق هضبة مشرفة علي مدينة منشغلة

بـالسـحر.. الـقصـر يبـتـعـد.. ثـم يبـتـعـد.. وأشبـاح الأموات، كالدخان المتشكل بعد الصاعقة، تتكاثف ثم تنبسط لتكون الطريق الوحيدة المؤدية إلى القصر.

لقد لمحتِ نفسك تسلكين هذه الطريق بينما لم تغادري مكانكِ.. وها.. يدك تعطي بعض الورد لمشتر آخر ترك على القبر نقوداً.. تلمحين نفسك تمشين مسرعة، والطريق تتدرج بالارتفاع، وبالتعرج.. وما من صوت سوى صوت الزمن الآتي، وصوت لهاثك، وخرير سواقي الماء النقية التي تغريك برودتها الفضية بالشرب..

كم هي عذبة هذه المياه.. فلقد منحتك قوة أخرى لمتابعة الطريق الصامتة والساكنة.. ورغم هذا الصمت الرهيب إلا أن سكوتها يتكلم.. ويناديك.. فتصلين غابة كثيفة.. أشجارها الهرمة تغطي وجه الهضبة، وتمتد لتصافح أسوار القصر من كل جانب..

الرهبة تغمر قصر الحمراء ومن يدخل إليه..

الرهبة تجذبك.. فيخفق الجمال بالترانيم.. وتخفقين بالتشوق والتعرف على هذا القصر العجائبي المزدحم

بالغرف والقاعات والأجنحة والـ.. كأنه مدينة تداخلت زخارفها وخطوطها المستقيمة والمقوسة والمنحنية، ورسومها، وزجاجها المعشق، ورخامها الفريد..

وصلتِ فناء الرياحين الذي تتوسطه بحيرة مستطيلة، مياهها تغني مع رائحة العبق، فترقص الخضرة المجاورة.. وعلى هذا الإيقاع تتفتّح أبواب الغرف المصنوعة من خشب الأرز، وتنغلق أبواب أخرى..

كأن السقوف المزينة بأرقى فن تشكيلي صار لها ثوب مكشكش يميل معها، ويدور حول قدميها كأبرع راقصة «فلامنكو» ستطلع من فجر أسطوري..، لترمي شالها الجميل على الذرا الساطعة من نقاء يوم بعيد أتعبه الحنين فحوّله إلى زعفران وزنابق وياسمين وقرنفل وأضواء تنعكس من فناء السباع على هيئة ماء مقذوف من فم كل سبع إلى سر غامض لا تعرفه إلا الجدران والبركة والماء والأعمدة والليالي المرتعشة في آفاق الريحان والجلنار والزمن الهارب من الموت..

الزمن ينفصل عن كل الجهات.. فيسقط النوم في الحفرة.. والأشباح، في مثواهم الأخير.. والقصر، في المشعل.. وأنتِ.. فوق سلة الورد الفارغة..

يرفعك عـن الأرض شاب كان قد اشترى آخر ما في السلتين..

يساعدك على الجلوس..

- أنا.. دا.. ئخة.. الدُوار.. المشعل.. القصر.. الْ..

يُحضر لك مـاء.. فتشربين وتنظرين حولك.. المقبرة طقـوس اعـتـدت عـلـيـهـا.. أنـاس يـبـكـون بـحـرقـة.. وأنـا يقرؤون الآيات بـصمت.. وأخرون يقرفصون فوق التراب.. بيـنـمـا حفار القـبـور يجهز حفرة جديدة للمـيت الذي رأيتِ روحه قـبـل قـلـيـل تـعـانق بـعض الأشـبـاح.. فـعـرفِت أنـهـم أخوته وأمه وابنه الصغير..

كنت كـمـلاّح ضـاع سـنين في المحيـط.. وحين رأى اليابسة، وقف مذهولاً، ثم.. هتف:

- أمازلتُ حيّاً؟!!!

صرختِ:

- أحقيقة لم أمُت بعد؟!..

يمسك بها الشاب المستغرب بهدوء ويقول:

- هل أساعدك بالذهاب إلي البيت؟

الشاب يكرر السؤال..

شاهدة قبر أبيك ترشح ماء.. كأنها جرّة أزلية، منها.. يتفجر، اللحظة، ينبوع بارد ونظيف.. كل الناس يتركون موتاهم، ويتحلقون حولك..

الموتى يتركون عظامهم ويهرعون إليك بعدما سحبوا ضيفهم الجديد من تابوته..

يصل إلى مسامعك: صوت ناي حزين.. وصوت قيثارة تنفصل عن اللوح المنحوتة عليه..

نشيد خفيّ يتأرجح مع المشعل..

عيناكِ تتأرجحان مع النشيد..

مطر غزير يقتحم دهشة الحاضرين..

وكفتاة مسحورة، تضعين رأسك تحت مياه الينبوع.. تغسلين شعرك.. وجهك.. كل جسمك.. يشتد المطر.. يملأ الوحل حفرة الميت الجديد.. يدوّي الرعد.. يلمع البرق.. تضربك صاعقة مفاجئة.. و.. تدخلك في المشعل.. وبطرفة عين تصيرين حمامة شعاعية.. تجربين الطيران.. تفردين أجنحتك.. ثم تضمينها..

ها أنتِ تطيرين فوق كل العيون..

الفضاء،

والمطر،

والموسيقا،

لكِ..

فمنذ ذلك اليوم،

وأنت كل فجر تنوحين على نافذة أمك، وتدورين حول النافورة، ثم تبتعدين إلى المقبرة.. منذ ذلك اليوم..،

وأنت كل مساء تختبئين في تابوت كل شهيد محمول على الأكتاف.. سيدفنونه الآن.. وكلما رفعوا غطاء التابوت.. لم يجدوا غير ثياب الشهيد ملفوفة بالعلم، عليها غصن زيتون.. وقرب الغصن طفل يصرخ باحثاً عن ثدي أمه، وشعاع أزرق يطير باتجاه المدينة...

كلما سيفتحون تابوتاً..،

لن يجدوا غير قلب الوطن مسافراً مع الشعاع....

* * *

أنــــــــور
أحـــمـــــد
نـــاظـــر

(سوريا) .

قيثارة الشهيد

عندما أسدلت العتمة جلبابها فوق أطراف القرية كانت قطرات المطر تعانق سمرة الحقول، حبات المطر تشبه انبعاث الروم في زمن الاغتراب، الاغتراب قلم بغير مداد .

قوات الاحتلال تجوب المكان كذباب جائعة، المذياع يعلن عن نية الحكومة بمصادرة ألفي دونم من

الأراضي الزراعـيـة في طـولـكـرم. الحـزن غـول شرس، ألوانـه داكنـة، يـخـرج إلى الأزقة، يـلـتـهم تضـاريس الضوء معلناً تلعثم قصيدة أمل، أو على وشك ذلك.

في هـذه الأثـنـاء كـان أبـو صـالح يـتـلـمـس آخر أشجـار بسـتانـه لـيـطمئن عـلـيـهـا مـتـظـاهـراً بـعـدم الاكـتـراث، أعـشـاب الحـقـل يـعـتـريـهـا الـذبـول كـأنـهـا أحست بيد الغـدر، عـينـاه تلتحفان بـوجوم، تسـربـل صدره المشبع بـانـثنـاءات الروح. يلقي بـالـفأس على كتفه ويمضي محملاً بسلة ألم وضيـاع بغير خريف وآلاف الاحتمالات المحرقة قدماه تلتهمان أسفلت الطريق بنهم، براكين ملتهبة تختلج في أغوار نفسه، يحاور حجارة المنزل:

- الأنذال يريدون مصادرة أرضي، يتنهد. يصدر أنفاساً ساخنة. ينظر إلى المعول ويبتسم ثم يتابع، درب البيت لأجعلنها مقبرة لهم، لن أخرج منها إلا جثة هامدة، الحياة بلا أرض كوطن بغير هواء. يضرب الطاولة بقدمه ثم يهمهم غاضباً بصوته المتقطع، أرضي مقبرة الأوغاد، أرضي مقبرة الغزاة.

صوت أم صالح يسري في ساقيه الوقت، تحاول أن تتصفح مساحات وجهه الموشح بكآبة، شفتاها حائرتان، تطلق العنان لثرثرات الأسئلة: لا شيء لا شيء يجيب بامتعاض ثم ينخرط في غابة من شرود ووجع وسكون.

هدير موقد الغاز يمزق الصمت، رائحة الشاي تتسلل إلى كل خلايا جسده تبث في نفسه شعوراً مختلطاً، تحمحم عيناه بدمعة حارقة عبثاً يحاول إخفاء آثار القلق الذي يعتريه، صور بلون الخريف تدك خارطة المستقبل، خارطة المستقبل مؤطرة بقارب وقافلة بغير نوارس وبطاقة غياب وغيوم.

عندما تلح أم صالح بالسؤال بصوتها الملهوف تتجمد صفحات وجهه، مساحات العيون تسامر اختلاجات الدمع، نظراتها المكسرة تزيده آلاماً وشفقة في آن واحد، إنها أنهار الحنان تصبغ شرايينه بلون النجم، يربت على كتفها ثم يبعث بقايا الكلمات فوق حصيرة اللحظة النازفة، بقايا الكلمات تشبه هذيان جريح في ليل بغير نجوم، يسحب وسادة كانت بقربه، يسند رأسه إليها ويسدل جفونه المثقلة بهم لا ينجلي

محاولاً التقاط طائر النوم، النوم طائر أسود قلق، يترنح فوق غابات الانهزام.

الذاكرة تلميذ ثرثار يبعثر أشياءه فوق طاولة اللحظة: «يقولون إن أبا صالح يحاول تسلق هامات السعادة ثم ينخرط في غفوته الصباحية الطويلة». حين أرخت الشمس أصابعها الملتهبة لتلامس تفاصيل المدى كانت الحياة تبدّل قميصاً آخر من زمن القهر، مكبرات الصوت تطلق إنذاراتها الأخيرة بإخلاء الأراضي المعدة لشق الطرق، جرافات العدو تلوث أناشيد الكروم، المكان مدجج بالسلاح، أبو صالح يتوسط أرضه كسنديانة راسخة، يقبض على معوله بقوة، يتقدم الضابط المسؤول يأمره بالابتعاد، يصهل حصانه الماضي الجريح، قوة غريبة تسري في أوصاله يضغط على قبضة المعول بقوة أكبر من ذي قبل يصطبغ وجهه بسنبلة إباء، يسبح في بحيرة من العرق يعلو فوق الرؤوس النتنة، يهبط بفرح ثم يكتسي برداء أحمر. المكان قنبلة موقوتة تغلي في هجير الوقت، تستعد للانفجار، صوت الرصاص يخدش رئة الحقول الصافية، الحقول الصافية حمامة بيضاء

تتسلق جدار الحلم، مدن القرنفل تشكل جسد أبو صالح الطافح بلهيب انتصار وزيزفونة شامخة وعطاء كروم ودماء.



أحـــــمـــــد
المـــاجـــد

من مواليد 1972*، العراق، كاتب مسرحي. نشر العديد من قصصه في الصحف والمجلات.*

ألتقيكم فيما بعد

كنت في غربتي وحيداً مثل وطني حينما حدث ما حدث، كان كل ما حولي هادئاً، والصمت يتسيد الموقف. فتحت عيناي، كان جسدي يفترش الأرض ونظري يتمخطر في أرجاء الغرفة.. إنها غرفتي، هذا سريري، هذه مكتبتي.. كوب الشاي لم يبرد بعد، والساعة تتوسط جدار الغرفة تعلن ركود الزمن.. شعور تائه، يحدث أول مرة.

اعتدلت مصوباً نظري إلى باب الغرفة، أروم الوصول إلى تفسير لما يحصل، كانت قدماي لا تتوكأ على الأرض.. وكالسارق تمسدت الباب، كانت غرفتي تتعرش بيتنا.. وسلم من الدرج يفصلني عن الأرض.. تقدمت إلى الأمام أنظر من الأعلى إلى عائلتي.. كانت متبعثرة فوق الكراسي، أمي تتوشح السواد، وأبي يعصر رأسه بيديه.

صرخت، كان صدى كلماتي يتأرجح في أرجاء البيت.

- أنا هنا..

.. ترجلت الدرج بحثاً عن الحقيقة.. اقتربت من أمي، حدقت في وجهها المتلألئ بالدموع، ثم التفت إلى الباب حين قطع على شتات الأفكار دويه... فتح الباب رجال، اقتحموا الدار، وهم يهتفون بحياتي، كانوا أكثر من ظلم الأيام على، أنها ثورة، أجل، ثورة عارمة طالما كنت أحلم بها.

كانت عيون الثوار تتقاطر كالأزهار حين يقبلها

المطر.. كل ما حولي ينطق بالحزن، وجموع الثوار تتزايد.. لكن أبي بيده أخمد الثورة وهو يقول:

- لا فائدة من هذا الصراخ.. كفوا أرجوكم.

سكت الجميع وجدران الدار، سوى قطرات الماء المتدفقة ببطء من الصنبور إلى قدر ماء كان قد امتلأ وهو يرقد في حمام البيت، ورائحة البخور تقافز منه، كان الماء كفصل الربيع، ترتدي فيه ملابس الصيف والشتاء. حينها دخل رجل كث اللحية، حاد العينين، ووجهه تقاسمته خطوط الزمن، يتخفى بعمامة رأس وملابس غريبة:

- أين هو؟

كنا جميعاً أمامه، لمن يوجه سؤاله.؟؟ استقام أبي عن مقعده، وأشار بيده إلى الأعلى، تقدم الرجل الكث موكب الثوار وهم يحملون قماشاً أبيض وقدر الماء، لابد أنهم استبدلوا الدم بالماء ليخطوا عليه شعاراتهم.

تبعتهم أمي بدموعها، لكن أبي أوقفها.. لم أكن بالسذاجة التي تجعلني أترك مشهداً كهذا

يفوتني، وكالريشة تصدرت الجميع، باستثناء الرجل الكث الذي سبقني إلى غرفتي يتبعه أبي هرعت من فوري إلى الداخل.

وصعقت بما رأيت..

كان جسدي ممتداً على الأرض، كما خلق أول مرة.. والرجل الكث يهيل الماء عليه وأبي يقلب جسدي تارة إلى اليمين وتارة إلى الشمال.

تسمرت في مكاني.. وأنا أرى جسدي الغارق بالماء.. تثاقلت عيناي، وترنحت على غير هدى، حتى وصلت إلى جسدي...

كان الماء يدغدغ أعضائي، والرجل الكث يتحرك لسانه بكلمات يعصفها في الماء.

تجدمت عيناي، وأحسست بأصابع أبي تلامس وجهي.. انطفأ العالم من حولي.. ونحيب أبي يجرح صمت المكان..

لا أرى.. ربما أكون قد فقدت بصري.

* * *

إصدارات قصصية

● تهدف هذه الزاوية إلى التعريف بالإنتاج المطبوع للقصة القصيرة في الجزيرة العربية من أجل التوثيق وتسهيل الوصول إلى مصادر نشره وتوزيعه. ففي كل عدد من **الراوي** سنحاول أن نقدم ببليوغرافيا عن عدد معين من المجموعات القصصية. ولذلك فإننا نهيب بالأخوة مبدعي هذه الجزيرة أن يرفدوا مكتبة **الراوي** بما لديهم من مجاميع قصصية حتى نساعد على تكريس الاهتمام المتزايد بالإبداع القصصي.

● إصدارات هذا العدد جميعها من الجمهورية اليمنية، ونود أن نشكر بكل تقدير الأستاذ يحيى عبدالرقيب الجبيحي، المتواصل مع **الراوي**، والأستاذ خالد الرويشان رئيس الهيئة العامة للكتاب، الذي تكرم بتزويد **الراوي** بهذه المجموعات القصصية.

محمـد مثنـي -

* الرجل الحشرة

صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر،

2001 ، 128 صفحة.

محمد مثني

* رحلة العمر

صنعاء: الهيئة العامة للكتاب،

2001 ، 127 صفحة.

سالم العبد

* القواقع

صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، نادي القصة/ المقة،

2002 ، 112 صفحة.

هدى العطاس

* لأنها

صنعاء: مؤسسة العفيف الثقافية،

2002 ، 97 صفحة.

محمد الغربي عمران

* ختان بلقيس
صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، نادي القصة/ المقة،
2002 ، 101 صفحة.

زيد صالح الفقيه

* أوتار لأوردة الغبار
صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، نادي القصة/ المقة،
2002 ، 66 صفحة.

نجلاء العمري

* أوجاع بنكهة الليمون

صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، نادي القصة/ المقة،

2002 ، 67 صفحة.

فؤاد بدر الجيلاني

* النباش

صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، نادي القصة/ المقة،

2002 ، 72 صفحة.

نسيم الصرحي

* الفنجان المقلوب

صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، نادي القصة/ المقة،

2002 ، 80 صفحة.

محمد عبدالوكيل جازم

* حجم الرائحة

صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، نادي القصة/ المقة،

2002 ، 59 صفحة.

علي سالم اليزيدي

* خلف تفتح قلبها مساء

صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، نادي القصة/ المقة، 2002 ، 65 صفحة.

سامي الشاطبي

* الأنوات

صنعاء: مركز عبادي للدراسات والنشر، نادي القصة/ المقة، 2002،

محتويات العدد

الراوي AL RAWI

1- تنشر الراوي الإبداع القصصي لكتاب الجزيرة العربية.

2 - تنشر الراوي النصوص الحديثة غير المنشورة في مجموعات قصصية.

3 - يخضع ترتيب النصوص والأسماء لاعتبارات فنية.

الراوي (8)، شـــوال 1422هـ ديسـمبـر 2001

AL RAWI الـراوي

الإدارة: حي الشاطئ – جدة

فاكسميلي: ٦٠٦٦٦٩٥

FAX: 6066695

ص.ب: (٥٩١٩) جدة (٢١٤٣٢)

Tel: 6066122 - 6066364

P.O. Box 5919 Jeddah 21432

E-Mail:alrawi98@hotmail.com

رقم الإيداع ١٨/٣٥٩٦

محتويات العدد

AL RAWI الراوي

1- تنشر الراوي الإبداع القصصي لكتاب الجزيرة العربية.

2 - تنشر الراوي النصوص الحديثة غير المنشورة في مجموعات قصصية.

3 - يخضع ترتيب النصوص والأسماء لاعتبارات فنية.

الراوي (٩)، ربيع الآخر 1423هـ يونيو 2002

AL RAWI الراوي

الإدارة: حي الشاطئ – جدة

فاكسميلي: ٦٠٦٦٦٩٥

FAX: 6066695

ص.ب: (٥٩١٩) جدة (٢١٤٣٢)

Tel: 6066122 - 6066364

P.O. Box 5919 Jeddah 21432

E-Mail:alrawi98@hotmail.com

رقم الإيداع ١٨/٣٥٩٦